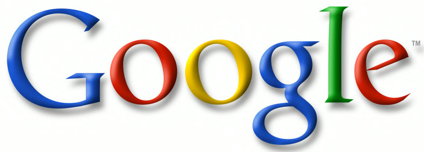
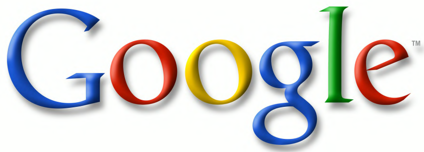



Google







JAHRBUCH

DER

DEUTSCHEN SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT.

IM AUFTRAGE DES VORSTANDES

HERAUSGEGEBEN

DURCH

F. A. LEO.

DREIUNDZWANZIGSTER JAHRGANG.

WEIMAR.

IN KOMMISSION BEI A. HUSCHKE.

1888.



Inhaltsverzeichniß.



Ueber die Fabel in Shakespeare's Beiden Veronesern.

Einleitender Vortrag
zur Jahresversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

Von
Julius Zupitza.

Wer sich nicht damit begnügt, die Dramen Shakespeare's als fertige Kunstwerke erheiternd und erfrischend oder erschütternd und erhebend auf sich wirken zu lassen, sondern es sich angelegen sein läßt, in die Werkstätte des Dichters einen Blick zu werfen, um ihn bei seiner Arbeit zu beobachten: der verschafft sich zu dem unmittelbaren ästhetischen Genuß einen zweiten, der kaum minder hoch anzuschlagen ist. Es gewährt einen eigenthümlichen Reiz, die Spiele Shakespeare's mit den älteren Behandlungen derselben Stoffe zu vergleichen und im Einzelnen genau festzustellen, was er übernommen, was er verworfen, was er umgestaltet, was er ganz neu hinzugefügt hat — natürlich nicht bloß zu dem mehr äußerlichen Zweck, die größere oder geringere Abhängigkeit des Dramatikers von seinen Quellen zu ermitteln, sondern auch um nach Möglichkeit die Gründe zu erkennen, welche ihn in seinem Verhalten seinen Vorgängern gegenüber geleitet haben. Zu den zuverlässigsten Ergebnissen können wir selbstverständlich bei denjenigen seiner Werke gelangen, für welche er Vorlagen benützt hat, die uns erhalten worden sind; und über eine größere Reihe von solchen hat bereits unser hochverehrter Ehrenpräsident mit der alle seine Arbeiten auszeichnenden Meisterschaft für unser Jahrbuch Abhand-

lungen geschrieben, die werthvolle Beiträge zum tieferen Verständniß von Shakespeare's Art und Kunst enthalten. Weit geringere Sicherheit ist freilich bei solchen Dramen zu erreichen, deren eigentliche Quellen verloren gegangen oder wenigstens bis jetzt nicht aufgefunden sind, so daß sich uns zur Vergleichung nur Darstellungen bieten, die mit jenen aller Wahrscheinlichkeit nach in näherem oder entfernterem Grade verwandt sind. Hier läuft man beständig Gefahr, etwas für des Dichters volles Eigenthum anzusehen, was er nur beibehalten hat. Aber ebenso wenig wie der Krieger darf sich der Philologe durch drohende Gefahren abschrecken lassen; und so wage ich es denn, heute über die Fabel eines Stückes zu sprechen, von dessen Quellen wir uns nur durch mehr oder minder sichere Rückschlüsse eine ungefähre Vorstellung machen können.

Vergegenwärtigen wir uns zunächst die Hauptzüge der Handlung in demselben. Proteus, ein junger Veroneser Edelmann, gewinnt die Liebe Julia's, wird aber, da ihn sein Vater an den Hof des Herzogs von Mailand schickt, wo er mit Valentin, seinem Landsmanne und Freunde von Kindheit an, zusammentrifft, zugleich an diesem und an seiner Geliebten zum Verräther, indem er, Julia vergessend, sich in Silvia, die Tochter des Herzogs, verliebt, obgleich ihm Valentin anvertraut hat, daß er bereits mit ihr heimlich verlobt sei, und, da Valentin mit Silvia, welche ihr Vater für den reichen, aber geistig beschränkten Thurio bestimmt hat, fliehen will, dies dem Herzog hinterbringt. Valentin muß Mailand verlassen. Auf dem Wege nach Verona geräth er in der Nähe von Mantua unter Friedlose, die ihn zu ihrem Anführer machen. Julia läßt inzwischen ihre Liebe fern von Proteus keine Ruhe: in Pagenkleidern nach Mailand gekommen, überzeugt sie sich mit eigenen Augen von der Untreue ihres Geliebten, der, vom Herzog beauftragt, Silvia für Thurio günstig zu stimmen, sie vielmehr sich selbst geneigt zu machen sucht. Julia tritt unter dem Namen Sebastian in Proteus' Dienste und wird von ihm als Liebesbote zu Silvia geschickt. Diese weist freilich Proteus' Werbung ebenso zurück, wie die Thurio's, und entschließt sich, zu Valentin zu flüchten, dessen Aufenthalt sie erfahren. Der Herzog setzt ihr mit Proteus und Thurio nach. Proteus befreit sie aus der Gewalt von Friedlosen, die sie gefangen genommen haben. Da auch jetzt noch seine Bitten um Liebe kein Gehör finden, läßt er sich zu Drohungen hinreißen: in diesem Augenblicke erscheint aber

Valentin und redet dem Treulosen ernst in's Gewissen, ist dann aber über dessen Zerknirschung so gerührt, daß er bereit ist, zu seinen Gunsten auf Silvia zu verzichten. Nun verräth sich aber Julia, und Proteus' Liebe zu ihr erwacht auf's Neue. Thurio läßt sich durch Valentin einschüchtern und entsagt allen Ansprüchen auf Silvia. Der Herzog findet das Benehmen Thurio's ebenso unwürdig, wie ihn das Valentin's mit Achtung erfüllt: so sagt er denn dem Letzteren die Hand Silvia's zu und begnadigt seine Leute.

Schon vor mehr als 130 Jahren hat Mrs. C. Lenox erkannt, daß ein Zusammenhang bestehen muß zwischen Shakespeare's Lustspiel und einer Episode in dem spanischen Schäferroman *Diana Enamorada* von Jorge de Montemayor (c. 1520—1561). In diesem um 1545 begonnenen, aber unvollendet gebliebenen Werk wird der Anfang der Geschichte von Felix und Felismena im 2. Buche von Felismena selbst erzählt, während der Schluß erst im 7. Buche folgt. Die glückliche Liebe von Felix und Felismena wird nach fast einjähriger Dauer dadurch unterbrochen, daß Felix' Vater, als er davon erfährt, diesen an den Hof der Prinzessin Augusta Caesarina schickt. Allein Felismena kann die Abwesenheit ihres Geliebten nicht ertragen und reist ihm in Männerkleidung nach, allzumal auch ihre Eifersucht geweckt wird, die, wie sie bald der Augenschein lehrt, leider nicht grundlos ist. Als Page in Felix' Dienste getreten, wird sie mit einem Briefe zu seiner neuen Geliebten Celia geschickt, die indessen vom Herrn nichts wissen will, wohl aber in den vermeintlichen Pagen sich leidenschaftlich verliebt. Da es Celia nun nach längerer Zeit klar wird, daß sie nie auf Erwiderung ihrer Liebe rechnen dürfe, nimmt sie sich das so zu Herzen, daß sie stirbt. Felix ist über Celia's Tod ganz außer sich und verschwindet in der nächsten Nacht. Felismena sucht ihn nun, als Schäferin gekleidet, Jahre lang. Da bemerkt sie einmal auf einer Flußinsel einen Ritter im Kampfe mit drei Gegnern: den einen tötet er, aber die beiden andern setzen ihm hart zu. Sie fordert diese zwei auf, ihren feigen Angriff auf den Einen aufzugeben, da dies aber nicht geschieht, erschießt sie sie mit dem Bogen, den sie vortrefflich zu führen versteht. Der Gerettete ist Felix. Die nun wiedervereinigten Liebenden werden im Tempel der Diana vermählt.

Daß Shakespeare genug Spanisch verstanden habe, um die Diana in der Ursprache zu lesen, ist wohl nicht anzunehmen. Eine englische Übersetzung derselben erschien erst 1598 im Druck,

also zu einer Zeit, da das Lustspiel längst vorhanden war: allein ihr Verfasser, Bartholomew Yong, giebt im Vorwort an, daß er sie 16 Jahre habe fertig liegen lassen, und so ist es natürlich möglich, daß Shakespeare diese Übersetzung im Manuskript gelesen habe. Am meisten hat indessen die Vermuthung für sich, daß Shakespeare ein älteres verloren gegangenes Drama: „Die Geschichte von Felix und Philiomena“ benutzt habe, das nach Cunningham's *Extracts from the Accounts of the Revels at Court* am Sonntag nach Neujahr 1585 vor der Königin Elisabeth in Greenwich aufgeführt worden ist, sodaß Montemayor aller Wahrscheinlichkeit nach nur die mittelbare Quelle Shakespeare's war.

Die Episode bei Montemayor entspricht aber nur einem Theil des Inhalts der Beiden Veroneser: wir haben dort nur das Motiv von dem ungetreuen Liebhaber. Woher stammt nun das zweite Motiv des Lustspiels, das von dem verrätherischen Freunde? Nach meiner Überzeugung hat Tieck (1817) den richtigen Weg gewiesen, obgleich er seltsamerweise so wenig Beistimmung gefunden hat, daß viele Gelehrte seine Ansicht nicht einmal für der Erwähnung werth halten. Unter den Schauspielen der englischen Komödianten, die im Jahre 1620 in deutscher Sprache gedruckt worden sind, befindet sich eine „Tragædia von Julio und Hyppolita“. Ein italienischer Fürst verlobt seine Tochter Hyppolita[1]) einem römischen Edelmann Namens Romulus. Da dieser verreist, um seine Verlobung seinen Eltern mitzutheilen, läßt er bei seiner Braut seinen „getrewen Freund und Bruder“ Julius, den er von Jugend auf kennt, zurück, damit er ihr die Zeit seiner Abwesenheit „mit lieblichen Discursen ... verkürzere“. Allein Julius ist selbst in Hyppolita verliebt. Er fälscht Briefe, nach welchen Romulus seiner Braut untreu geworden, indem er sich in Rom mit einer Dame vermählt hat, die schöner und reicher ist, als sie. Mit Zustimmung des Fürsten wirbt jetzt Julius um Hyppolita's Liebe, und trotz anfänglicher Weigerung willigt diese zuletzt darein, seine Frau zu werden. Romulus kommt zurück, da das Brautpaar gerade getraut wird. Er findet einen der gefälschten Briefe und erkennt Julius' Hand. Verkleidet nimmt er an dem Hochzeitsfeste Theil, indem er sich für einen Studenten aus Padua ausgiebt. Während Julius mit der Braut tanzt, wirft Romulus die Vermummung ab und stößt den Bräutigam mit einem Dolche nieder. Ehe er dessen Verrath ent-

[1]) Ich behalte diese unrichtige Schreibung des alten Druckes durchweg bei.

hüllen kann, ersticht sich Hyppolita selbst. So zückt er denn die tödtliche Waffe gegen die eigene Brust. Der erschütterte Fürst aber beschließt, von nun an ein strenges Büßerleben zu führen.

Das englische Original dieser deutschen Tragödie ist verloren gegangen: es ist aber vielleicht identisch gewesen mit *Phillippo and Hewpolyto*, einem Stück, von dessen Aufführung in dem Tagebuche von Henslowe öfters die Rede ist, zuerst unter dem 9. Juni 1594, wo es aber bereits alt war.

Also zwei leider verlorene englische Dramen haben vermuthlich die Hauptmasse für Shakespeare's Fabel hergegeben. Man hat aber außerdem auf verschiedene andere Werke hingewiesen, denen er den einen oder anderen kleineren Zug entnommen haben soll. Hierauf werden wir bei Gelegenheit eingehen: jetzt sei nur noch bemerkt, daß, was meines Wissens noch nicht ausgesprochen ist,[1]) Shakespeare Brooke's Gedicht von Romeus and Juliet, welches ihm später den Stoff bot zu einem seiner berühmtesten Dramen, zur Zeit, als er die Beiden Veroneser schrieb, schon gründlich gelesen haben muß, da sie mehrfach Anklänge an jenes enthalten.

Wir gehen nun an die einzelnen Scenen des Lustspiels. Am Anfang sehen wir die beiden Veroneser, die ihm den Namen gegeben haben, auf einem Platz ihrer Vaterstadt von einander Abschied nehmen. Valentin ist auf dem Wege zur Rhede, um zu Schiff nach Mailand zu fahren. Er will die Wunder der Welt in der Fremde kennen lernen, während sein Freund Proteus durch seine Liebe zu Julia daheim gehalten wird. Nachdem sich Valentin entfernt, kommt dessen Diener Flink, durch welchen Proteus einen Brief an Julia geschickt: der Botenlohn, den er sich von Proteus erst einfordern muß, fällt so dürftig aus, daß er diesem räth, sich in Zukunft seine Briefe selbst zu besorgen. Proteus aber ist der Überzeugung, daß wenigstens das Fahrzeug, das Flink trage, vor Schiffbruch sicher sei, da dieser offenbar bestimmt sei, am Galgen zu enden. Wenn unsere Annahme richtig ist, daß erst Shakespeare das Motiv von dem ungetreuen Liebhaber mit dem vom verrätherischen Freunde verbunden hat, so muß diese Scene ganz sein Eigenthum sein. Seine Quellen können ihm nur die auftretenden Personen gegeben haben; denn der Abschied, welchen die beiden

---

[1]) Ich lasse oben den Satz stehen, wie ich ihn gesprochen: zwei Tage später ersah ich aus dem in der Generalversammlung ausgegebenen XXII. Bande des Jahrbuchs S. 210, daß bereits Henrik Schück auf die Beziehung zwischen Romeo und den Beiden Veronesern nachdrücklich hingewiesen hat.

Freunde in der „Tragædia“ von einander nehmen, findet sein Analogon bei Shakespeare erst III, 1, 193. Shakespeare hat in Übereinstimmung mit der „Tragædia“ die beiden Freunde zu Italienern gemacht, während Felix bei Montemayor ein Andalusier ist. Daß sich Shakespeare bei der Wahl zwischen Italien und Spanien für das Erstere entschied, ist begreiflich. Spanien war den Engländern seit der Vermählung Philipp's mit Maria und namentlich, seit Philipp die Armada gegen England geschickt, wenig sympathisch. Shakespeare läßt keines seiner Dramen in diesem Lande spielen. Daß bei ihm aber Verona und nicht Rom die Heimat der beiden Freunde ist, darin möchte ich Einfluß von Brooke's Gedicht sehen, das mit dem Lobe Verona's anhebt. Hier hat Shakespeare auch gelesen „von dem silberhellen Strom mit tiefem Bett, der durch die Stadt fließt“. Er dachte sich diesen Fluß (II, 3, 58) etwa, wie die Themse bei London, und daher seinen Wasserstand von Ebbe und Flut abhängig (II, 2, 14. II, 3, 39. 56). Den Namen des vielgestaltigen griechischen Meeresgottes („Verwandle mehr als Proteus mich“ 3 Heinrich VI. III, 2, 192) hat er ohne Zweifel mit voller Absicht statt Felix und Philippo (Julius?) gewählt, um des einen Freundes Unbeständigkeit in Liebe und Freundschaft von vornherein anzudeuten, wie wohl auch seine Knauserei gegen Flink auf eine Schattenseite in seinem Charakter hinweisen soll. Den anderen Freund, der in der „Tragædia“ Romulus heißt, benannte er wohl in Hinblick darauf, daß „Valentin“ einen treuen Liebhaber bezeichnet. Der Name Julia statt Felismena oder Philiomena dürfte ein Anklang an Brooke's Juliet sein. Was endlich Valentin's Diener mit dem sich selbst erklärenden Namen „Flink“ (Speed) anbelangt, so entspricht dieser „Romuli Diener“ in der „Tragædia“, der aber nicht bloß ohne Namen, sondern auch ohne alle Individualität ist.

In der zweiten Scene mustert Julia mit ihrer Zofe Lucetta ihre Verehrer, unter welchen sich auch ein an Brooke's Mercutio unwillkürlich erinnernder Mercatio befindet. Lucetta tritt entschieden für Proteus ein. Da aber ihre Herrin bemerkt, daß gerade dieser allein von allen ihr seine Liebe noch nicht erklärt habe, daß sie indessen gern wüßte, wie er dächte, holt Lucetta Proteus' Brief hervor, den sie Flink abgenommen. Julia verbirgt ihre Freude über den Brief hinter Tadelsworten für Lucetta, weil sie ihn nicht zurückgewiesen, und schickt sie mitsammt demselben weg. Dann thut es ihr aber leid, daß sie gar keinen Blick in

ihn geworfen. Unter dem Vorwande, wissen zu wollen, ob es nicht bald Essenszeit sei, ruft sie Lucetta zurück, und, da diese den Brief absichtlich fallen läßt, verlangt sie ihn, indem sie sich stellt, als wüßte sie nicht, daß er der von Proteus geschickte sei, sondern hielte ihn für einen Liebesbrief an Lucetta. Nachdem sie ihn gelesen, zerreißt sie ihn in geheucheltem Ärger, ist dann aber wirklich darüber ärgerlich, daß sie so schöne Worte zerrissen. Sie küßt die einzelnen Stücke, und eines, auf welchem ihr Name neben dem des Proteus steht, faltet sie so, daß sich die beiden, wie sie sagt, nun küssen, umarmen, streiten können, kurz Alles thun, was sie wollen. Diese Scene zeigt eine ziemlich weitgehende Übereinstimmung mit der Darstellung Montemayor's. Nachdem Felix Felismena bei ritterlichen Spielen und namentlich auch dadurch, daß er auf seinem stolzen Rosse vor ihrem Fenster auf- und abgeritten, seine Liebe zu erkennen gegeben, gewann er ihre Zofe Rosina für sich und händigte ihr einen Brief für ihre Herrin ein; aber diese wies ihn scheinbar ärgerlich zurück. Da nun Rosina um Verzeihung bat und sich mit dem Briefe entfernte, that es Felismena leid, daß sie ihn nicht gelesen; allein sie schämte sich, ihn geradezu zu fordern. Als Rosina am Abend kam, um ihrer Herrin beim Entkleiden behilflich zu sein, aber keinen neuen Versuch machte, sie zur Annahme des Briefes zu bewegen, wollte Felismena ihr einen solchen nahe legen, indem sie sagte: „So wagt also Don Felix, ohne Rücksicht auf meinen guten Ruf an mich zu schreiben?“ Allein Rosina bat nur abermals um Verzeihung, daß sie ihre Herrin erzürnt. Die Folge war nun, daß Felismena eine sehr schlechte Nacht hatte. Als ihr aber Rosina am nächsten Morgen abermals behilflich war, ließ sie den Brief absichtlich fallen. Felismena that so, als hielte sie ihn für einen Liebesbrief an Rosina, und bestand darauf, ihn zu lesen. Dieser Brief, den Montemayor im Wortlaut giebt, rührte Felismena's Herz: sie bat Rosina ihrerseits um Verzeihung und vertraute sich ihr vollständig an. Manche von den Abweichungen bei Shakespeare ist gewiß schon auf Rechnung des älteren Dramas zu setzen, vor allem die kürzere Zeit zwischen dem Zurückweisen und dem Annehmen des Briefes, welche nothwendig war, wenn Alles in einer Scene abgemacht werden sollte. Auch die meisten sonstigen Änderungen machen die Scene dramatisch wirksamer: so das Besprechen der einzelnen Bewerber, das Shakespeare später noch einmal und zwar ausführlicher im Kaufmann von Venedig (I, 2) angebracht hat, das Zerreißen des

Briefes und das verliebte Tändeln mit den Stücken. Der Umstand, daß Julia beim Vater ist, während Felismena im Hause ihrer Großmutter lebt, macht eine Erklärung überflüssig. Der Name Lucetta statt Rosina könnte von Shakespeare herrühren, da dieser mit Vorliebe Namen braucht, die mit *lux* zusammenhängen.

In der dritten Scene beschließt Antonio, Proteus' Vater, seinen Sohn wegzuschicken, damit er sich in der Welt umsehe, und zwar, da sich gerade günstige Reisegelegenheit bietet, schon am nächsten Tage. In diesem Augenblicke kommt Proteus, in die ganz seinen Wünschen entsprechende Antwort Julia's so versenkt, daß er Niemand sieht. Da ihn sein Vater fragt, was für einen Brief er lese, scheut er sich, die Wahrheit zu sagen, da er befürchtet, daß Jener seine Wahl mißbilligen könnte, und so behauptet er, Valentin habe ihm geschrieben, daß er in Mailand glücklich sei und sich ihn zum Genossen seines Glückes wünsche. An diese Lüge seines Sohnes knüpft der Vater die Mittheilung, daß er Valentin schon morgen nach solle: Proteus' Bitte um kurzen Aufschub hat keinen Erfolg. Wir finden hier mehrfache Abweichungen von Montemayor. Bei diesem ist Felismena's erster Brief, welcher, wie der von Felix, im Wortlaut mitgetheilt ist, keineswegs so entgegenkommend wie die Antwort Julia's, deren Inhalt wir freilich nur aus den entzückten Aeußerungen des Liebhabers entnehmen können. Es bedarf bei Montemayor noch wiederholten Hin- und Herschreibens, ehe zwischen den Liebenden Alles im Reinen ist. Dann aber vergeht fast ein ganzes Jahr, ehe sie getrennt werden. Dramatische Rücksichten verlangten nothwendig raschere Entwickelung. Ferner schickt bei Montemayor der Vater Felix deshalb weg, weil er seine Liebe zu Felismena nicht gern sieht. Bei Shakespeare will der Vater nur für die weitere standesgemäße Ausbildung seines Sohnes sorgen, von seiner Liebe zu Julia weiß er Nichts. Vielleicht wollte Shakespeare seinem Proteus nicht den Vorwand lassen, daß er sich als guten Sohn zeigte, wenn er Julia untreu würde. Wie der Vater geheißen, erfahren wir bei Montemayor nicht: Shakespeare giebt ihm den bei ihm häufig vorkommenden Namen Antonio.

In der ersten Scene des zweiten Aktes sehen wir Valentin, der sich früher so viel Mühe gegeben, Proteus die Liebe zu Julia auszureden, jetzt selbst in Silvia, die Tochter des Herzogs von Mailand, verliebt. Sie hat ihm am Abend vorher den Auftrag ertheilt, für sie einen Brief an Jemand aufzusetzen, den sie liebe. Da er ihr nun einen überreicht, findet sie diesen nicht rührend genug.

Er solle ihn behalten und einen anderen schreiben und, wenn dieser ihm gefalle, ihn ebenfalls behalten. Valentin versteht ihr Benehmen nicht; erst sein Diener Flink muß ihn belehren, daß Silvia so seine vielen Liebesbriefe beantworte, indem sie zeige, daß er eben der Jemand sei, den sie liebe. Die Scene ist wohl vollständig Shakespeare's Eigenthum. Die „Tragædia“ beginnt sogleich mit der Verlobung von Romulus und Hyppolita durch den Fürsten.

In der zweiten Scene des zweiten Aktes, während deren wir uns wieder in Verona befinden, nimmt Proteus von Julia Abschied unter den eifrigsten Betheuerungen seiner Treue. Die Liebenden tauschen dabei Ringe aus. Shakespeare weicht hier von Montemayor ab, der ausdrücklich erzählt, daß Felix' großer Schmerz über seine Trennung von Felismena ihn hinderte, sie von seiner Abreise zu benachrichtigen. Aber Abschiedsscenen sind dramatisch immer wirkungsvoll, und außerdem ist der Austausch der Ringe eine nothwendige Voraussetzung für die Lösung des Konfliktes, wie sie Shakespeare gewählt hat.

Auch in der nächsten Scene handelt es sich um einen Abschied. Lanz, der tölpelhafte Diener, der Proteus begleiten soll, stellt mit Hilfe seiner beiden Schuhe, seines Stockes und seines Hutes dar, wie er eben von seiner Familie Abschied genommen. Er will damit beweisen, daß sein Hund alles Mitgefühls bar sein müsse, weil er es ansehen konnte, wie die Mutter weinte, der Vater jammerte, die Schwester schrie, die Magd heulte und sogar die Katze die Hände rang, ohne selbst eine Thräne zu vergießen oder auch nur ein Wort zu sagen. Lanz entspricht sowohl Felix' Diener Fabius bei Montemayor, als Julius' Diener Grobianus in der „Tragædia“. Einen Köter hat freilich keiner von diesen, aber in dem deutschen Stücke kommt wenigstens eine Stelle vor, deren englisches Vorbild möglicherweise Shakespeare darauf gebracht hat, dem Diener einen solchen beizugeben. Im zweiten Actus bemerkt nämlich Grobianus, daß Julius ihn durch Pfeifen ruft: „Mein Herr muß ja meynen, daß er einen Hundt vor sich habe. [*Julius pfeiffet noch einmal.*] — *Grob.* Pfeiff du immer hin, ich bin dein Hundt nicht. *Julius.* Jung, hastu nicht gehöret, daß ich dich geruffen, wornach siehestu dann? *Grob.* Nein gnädiger Herr, ich hab kein Ruffen gehört, sondern Pfeiffen, und gemeinet, ihr Gn. hetten den Hund zu sich gepfiffen.“ Mag dem sein, wie ihm wolle: jedenfalls ist diese Scene ganz Shakespeare's Erfindnng. Die vielen komischen Episoden mit Flink und Lanz dienen nicht nur dazu, die etwas knappe Haupthandlung zu er-

gänzen, sondern auch den Eindruck des ernsten Konfliktes in derselben zu mildern.

In der vierten Scene des zweiten Aktes sind wir zunächst Zeugen eines vor Silvia und Lanz geführten Wortgefechtes zwischen Valentin und dem reichen und vom Herzog begünstigten, aber äußerst dummen und dabei noch filzigen (II, 4, 43 ff.) Verehrer Silvia's, Sir Thurio. Dieser Theil wird ganz von Shakespeare erfunden sein, da weder bei Montemayor noch in der „Tragædia" irgend eine Thurio entsprechende Person vorkommt. Thurio soll offenbar als Folie Valentin's dienen, außerdem aber auch erklären, warum aus Silvia und Valentin nicht ebenso ohne Weiteres, wie aus Hyppolita und Romulus in der „Tragædia", ein anerkanntes Brautpaar wird. An Brooke's Grafen Paris erinnert er insofern, als der Vater ihn auf alle Weise begünstigt, während die Tochter einen Anderen liebt. — Im weiteren Verlauf der Scene kommt der Herzog mit der Nachricht von Proteus' Ankunft und bald darauf dieser selbst. Bei Montemayor wird Felix an den Hof der Prinzessin Augusta Caesarina geschickt. Bei Shakespeare finden wir dafür aus dem Original der „Tragædia" den Hof eines kleineren Fürsten. Wo dieser Hof liegt, wird in der „Tragædia" nicht gesagt; es ergiebt sich nur, daß er von Padua nicht allzuweit entfernt ist. Shakespeare versetzte ihn nach Mailand; es ist aber merkwürdig, daß er aus Versehen II, 5, 2 Padua statt Mailand geschrieben hat. Ein weiteres Versehen ist es, daß er mehrere Male (I, 3, 27. 38. 41. 58. II, 3, 5) statt vom Herzog von Mailand vom Kaiser sprechen läßt. Hatte etwa das Drama von Felix und Philiomena statt der Prinzessin Montemayor's einen Kaiser? — Sowie in dem Lustspiel die beiden Freunde allein bleiben, vertraut Valentin Proteus nicht bloß seine Liebe zu Silvia an, sondern auch den mit ihr verabredeten Fluchtplan. Auch für diesen Theil der Scene wird Shakespeare keine Quelle gehabt haben; aber die Absicht Valentin's, Silvia aus ihrem Thurm, zu welchem der Herzog selbst den Schlüssel hat (III, 1, 36), mit Hilfe einer Strickleiter zu entführen, scheint durch Romeus' Strickleiter bei Brooke veranlaßt zu sein. — Am Schluß der Scene erklärt Proteus in einem Selbstgespräch, daß in seinem Herzen seine bisherige Liebe zu Julia durch eine plötzlich erwachte Leidenschaft für Silvia verdrängt sei. Er will diese zu unterdrücken, wenn das aber nicht gelinge, Silvia zu gewinnen suchen. So auf Knall und Fall verliebt sich weder Montemayor's Felix in Celia, noch der Julius der „Tragædia" in Hyppolita. Aber das rasche Auflodern der

Liebesflamme paßt ganz gut zu dem Charakter des Proteus, wie sich ihn Shakespeare gedacht hat, da ja bei ihm am Schluß des Lustspiels ebenso plötzlich ein Rückschlag eintritt. Wir werden aber auch hier wieder an Brooke's Gedicht erinnert: auch in Romeus' Brust wird, da er Juliet zum ersten Male sieht, sofort die alte Leidenschaft durch die neue erstickt. Allerdings ist Romeus' erste Liebe unerwidert geblieben, auch verräth er durch die zweite keinen Freund. Damit nun aber Proteus nicht allzu verächtlich erscheine, läßt ihn der Dichter doch wenigstens erklären, daß er versuchen wolle, seiner Leidenschaft Herr zu werden: — freilich ahnen wir, daß er unterliegen wird.

In der fünften Scene des zweiten Aktes fragt Flink Lanz, ob Proteus Julia heirathen werde. Lanz weist ihn an seinen Hund: wenn dieser „Ja“ sage, werde die Hochzeit stattfinden; ebenso, wenn er „Nein“ sage; ebenso, wenn er mit dem Schwanze wackle und gar Nichts sage. Ohne Zweifel ist Shakespeare hier von seinen Quellen ganz unabhängig.

Die sechste Scene des zweiten Aktes ist ein Monolog Proteus'. Er sucht seine doppelte Untreue vor sich zu entschuldigen. Die Absicht seines Freundes, in der nächsten Nacht mit Silvia zu fliehen, will er dem Herzog verrathen. Wenn Valentin dann verbannt wird, hofft er den einfältigen Thurio leicht zu beseitigen. In der „Tragædia“ verreist Romulus nach der Verlobung, um seinen Eltern von derselben Mittheilung zu machen. Seine Briefe unterschlägt Julius und fälscht solche, nach denen er treulos erscheint. So tief durfte Shakespeare seinen Proteus nicht sinken lassen, da er Alles zu einem glücklichen Ausgang führen wollte.

In der nächsten Scene (II, 7) befinden wir uns zum letzten Male in Verona. Julia beräth mit Lucetta, wie sie Proteus, zu dem sie ihre Liebe treibt, am besten nachreisen könne, und entschließt sich dazu, einen Pagenanzug anzulegen, bei dessen Besorgung sie ihre Zofe bittet, ihr behilflich zu sein. Den Keim zu dieser Scene bietet Montemayor. Bei ihm folgt aber Felismena ihrem Felix nicht bloß aus Sehnsucht, sondern noch mehr aus Eifersucht, weil sie fürchtet, er könne sie über den schönen Damen des Hofes vergessen. Shakespeare's Julia ist in ihrem unbedingten Vertrauen zu Proteus um so rührender. Auch Felismena läßt sich bei ihren Reisevorbereitungen von einer ihrer erprobten Freundinnen und Behüterin ihrer Geheimnisse helfen. Mit dieser Bezeichnung, unter welcher ohne

Zweifel Rosina zu verstehen ist, vergleiche man Julia's Äußerung über Lucetta: „Du bist die Tafel, der mit klarer Schrift meine Gedanken sämmtlich eingeprägt sind." Daß Shakespeare hier auch noch eine zweite Quelle benützt habe, nämlich Barnabe Riche's Apolonius und Silla, wo Silla dem von ihrer Liebe Nichts ahnenden Apolonius nachfolgt, scheint mir eine überflüssige Annahme.

In der ersten Scene des dritten Aktes erfährt der Herzog durch Proteus von Valentin's Fluchtplan. Valentin wird verbannt und Silvia eingesperrt: Proteus bedauert heuchlerisch das Schicksal seines Freundes. Damit aber die Stimmung der Zuschauer nicht zu trübe werde, läßt der Dichter zum Schluß Lanz die Liste der guten und schlechten Eigenschaften seiner Geliebten, eines Milchmädchens, unter der Beihilfe Flink's studieren. Auch hier hat Shakespeare kaum Etwas von seinen Vorgängern übernommen. Denn selbst der Abschied, den Romulus von Julius in der „Tragædia" nimmt, zeigt mit dem zweiten Abschied Valentin's von Proteus im Einzelnen keine Berührung; nur, wenn Proteus sich Valentin zur Beförderung seiner Briefe an Silvia erbietet, so erinnert das daran, daß in der „Tragædia" Romulus' Briefe an Hyppolita und den Fürsten diesen von Julius übergeben werden sollen, was man allerdings eigentlich nicht begreift, während jenes Anerbieten bei Shakespeare durch die Verhältnisse durchaus gerechtfertigt ist. Die Behandlung der Silvia durch den Herzog scheint ferner ein Nachklang der Drohung von Juliet's Vater bei Brooke, daß er seine Tochter lebenslänglich einsperren wolle, wenn sie Paris' Werbung nicht annehme. Der Schluß der Scene endlich zeigt einige Ähnlichkeit mit III, 2, 90 ff. in der Komödie der Irrungen.

In der zweiten Scene des dritten Aktes erfahren wir, daß Silvia seit Valentin's Verbannung Thurio geradezu verachtet. Deshalb gestattet der Herzog, der von Proteus' Seite bei seiner Liebe zu Julia keine Gefahr für seine Tochter befürchtet, diesem freien Zutritt zu ihr, damit er die Zuneigung zu Valentin aus ihrem Herzen reiße und sie Thurio günstig stimme. Proteus räth, daß Thurio auf die Phantasie der Prinzessin mit den Mitteln der Kunst zu wirken suche, indem er ihr Liebesgedichte schicke und Ständchen bringen lasse. Auch diese Scene ist ohne Zweifel im Wesentlichen des Dichters freie Erfindung; denn mit dem Verhalten des Herzogs gegenüber Proteus zeigt nur eine sehr entfernte Ähnlichkeit der Zug in der „Tragædia", daß der Fürst die Bewerbung des Julius um seine Tochter begünstigt, weil deren Vermählung mit ihm dem

Gerede ein Ziel setzen würde, in welches sie durch die vermeintliche Treulosigkeit des Romulus gekommen.

In der ersten Scene des vierten Aktes geräth Valentin mit Flink, da sie sich auf dem Wege nach Verona in der Nähe von Mantua befinden, in die Hände von Friedlosen. Nachdem er ihnen auf ihre Frage erklärt, daß er aus Mailand verbannt worden, weil er einen Gegner in ehrlichem Kampfe erschlagen, lassen sie ihm die Wahl, ob er sterben oder an ihre Spitze treten wolle: so wird er denn ihr Hauptmann unter der von ihnen als selbstverständlich bezeichneten Bedingung, daß sie sich der Schädigung harmloser Frauen und armer Reisender enthalten. Steevens hat in dieser Scene Einfluß von Sidney's Arcadia sehen wollen, wo Pyrocles die Führung der gegen Lacedaemon empörten Heloten übernimmt. Carrière dagegen hält es für Nachahmung der Spanier, daß Valentin „kurzer Hand unter die Räuber geht und daraus später nicht viel gemacht wird.“ Nach meiner Überzeugung haben aber Diejenigen recht, die annehmen, daß Shakespeare hier vielmehr an den berühmten Robin Hood gedacht habe. Hierfür fällt sowohl der Umstand in's Gewicht, daß Shakespeare V. 36 einen der Friedlosen bei der Glatze von Robin Hood's feistem Mönch schwören läßt, als auch die von Valentin gestellte Bedingung, die ganz dem in den Balladen Robin Hood nachgerühmten Verfahren entspricht. In die Nähe von Mantua hat Shakespeare die Friedlosen wohl deshalb gelegt, weil der aus Verona verbannte Romeus sich nach Mantua begiebt. Endlich ist zu beachten, daß der Grund, den Valentin für seine Verbannung vorschützt, mit dem identisch ist, der wirklich Romeus' Verbannung veranlaßt hat.

In der zweiten Scene des vierten Aktes erfahren wir zunächst, daß Proteus' Recht, frei mit Silvia zu reden, ihn seinem Ziele nicht näher bringt, da sie ihm, wenn er sie seiner Liebe versichert, nur seine Untreue gegen Valentin und Julia vorwirft. Es kommt dann Thurio mit Musikanten, um Silvia ein Ständchen zu bringen, und bald darauf im Hintergrunde Julia in Pagenkleidern, von ihrem Wirthe geführt, der ihr Gelegenheit geben will, Musik zu hören, die vielleicht ihre Schwermuth verscheuchen kann, und Proteus zu sehen, nach welchem sie sich erkundigt hat. Aber Julia wird nur um so trauriger, da sie sich selbst von der Untreue ihres Geliebten überzeugt, der, nachdem sich Thurio mit den Musikanten wieder entfernt, Silvia, die am Fenster erscheint, um Liebe anfleht und sie schließlich wenigstens um ihr Bild bittet. Dieses bewilligt sie ihm,

da es seiner Falschheit wohlanstehe, Schatten zu verehren; er soll morgen danach schicken. Der Anfang der Scene erinnert an den Anfang des Actus tertius der „Tragædia“, wo Julius, nachdem er die Briefe gefälscht, anfangs vergeblich Hyppolita's Herz zu gewinnen sucht; dann aber noch mehr an Montemayor, insofern dieser berichtet, daß Celia, nachdem sie sich zuerst Felix günstig gezeigt, ihr Benehmen ändert, sobald das Gerücht ihr zugetragen, daß dieser eine Geliebte in der Heimath habe. Viel weiter geht aber die Übereinstimmung zwischen dem Lustspiel und dem Roman in Bezug auf das Ständchen, das in dem letzteren freilich Felix (= Proteus) bringt und bringen läßt. Felismena wird, um es anzuhören, von ihrem Wirth, bei dem sie, wie Julia, in Männerkleidung eingekehrt ist, um Mitternacht geweckt; doch weiß dieser nicht, daß sie sich für Felix interessiert, da sie aus Furcht, sich zu verrathen, sich gescheut, Erkundigungen über ihn einzuziehen. Bei Shakespeare ist offenbar die Motivierung vollkommener.

In der dritten Scene des vierten Aktes versichert sich Silvia für ihre Flucht nach Mantua, wo, wie sie gehört, Valentin sich aufhält, der Begleitung Sir Eglamour's, dem sie sich ohne Bedenken anvertraut, da auch er einst geliebt hat und seiner verstorbenen Geliebten treu geblieben ist. Die Flucht soll noch an demselben Abend stattfinden: sie wollen sich bei ihres Beichtvaters, Bruder Patrick's, Zelle treffen. Diese Scene ist, wie überhaupt die ganze Lösung des Konflikts, Shakespeare's Erfindung. Der Name Sir Eglamour, den übrigens auch einer der Liebhaber Julia's I, 2, 9 führt, könnte aus der mittelenglischen Romanze gleichen Namens stammen, die zu Shakespeare's Zeit in mehreren Drucken vorlag. Daß aber Silvia, um ihren Vater zu täuschen, den Schein weckt, als wolle sie beichten, ist gewiß wieder eine Erinnerung an Brooke's Gedicht, wo Juliet, da sie das Haus verläßt, um mit Romeus getraut zu werden, ihrer Mutter vorredet, sie gehe nur zur Beichte.

Am Anfang der vierten Scene des vierten Aktes finden wir Lanz mit seinem Köter vor Silvia's Fenster. Proteus hatte ihm den Auftrag ertheilt, ihr ein niedliches Hündchen zu überbringen; allein die Schinderknechte hatten ihm das weggefangen, und so hatte er ihr denn statt desselben seinen eigenen nach seiner Ansicht, weil zehnmal so großen, auch zehnmal so viel werthen Hund zugeführt, Silvia aber ihn zurückgewiesen. Allerdings hatte sich der Hund dabei nicht besonders fein benommen, da er sofort ein Kapaunenbein vom Teller gestohlen, was Lanz veranlaßt, ihm, den

er vor dem Ertränken gerettet, als alle seine blinden Geschwister daran glauben mußten, sein langes Sündenregister vorzuhalten. Proteus heißt ihn den verlorenen Hund wiederschaffen oder ihm nie mehr unter die Augen kommen. Diese witzige, freilich in volksthümlich derber Art durchgeführte Parthie ist gewiß ganz des Dichters Eigenthum. — Darauf schickt Proteus seinen eben in Dienst genommenen Pagen Sebastian (so nennt sich Julia) zu Silvia. Silvia schickt ihm das versprochene Bild; Proteus' Brief aber zerreißt sie und weist auch den ihr von ihm übersandten Ring entschieden zurück, indem sie Julia bedauert, von welcher, wie ihr bekannt ist, Proteus denselben erhalten hat. Der Zug, daß die vergessene Geliebte als Page in den Dienst des Treulosen tritt, stammt aus Montemayor, bei dem Felismena, nachdem sie von Felix' Diener Fabius erfahren, daß jener einen Pagen suche, unter dem Namen Valerius diese Stelle annimmt und alsbald das Zutrauen des Herrn ebenso erwirbt, wie Julia in dem Lustspiel, in welchem Proteus das als Grund angiebt, daß er sich auf Lanz nicht verlassen könne. Bei Shakespeare sowohl, wie bei Montemayor, giebt der angebliche Page der neuen Geliebten Anlaß zu der Frage, ob er die frühere kenne, und bei Beiden bejaht er sie, so daß sich dann weitere Erkundigungen über dieselbe daran knüpfen. Was des Proteus' Brief an Silvia anbelangt, so schickt einen solchen sowohl Felix an Celia durch Felismena-Valerius, als auch Julius an Hyppolita durch Grobianus. Der Ring, der bei Shakespeare die Lösung herbeiführt, ist wohl erst vom Dichter in die Fabel gebracht worden, ebenso auch das Bild, das Julia-Sebastian am Schluß der Scene zu einem elegischen Monolog Gelegenheit bietet. Den Zug bei Montemayor, daß sich Celia in den vermeintlichen Valerius verliebt und an dieser Liebe stirbt, konnte Shakespeare für seine Fabel ebenso wenig brauchen, als den Selbstmord der Hyppolita.

In der ersten Scene des letzten Aktes treffen sich Silvia und Sir Eglamour, wie verabredet, bei Bruder Patrick's Zelle, um sich dann zur Hinterpforte des Klosters hinauszuschleichen und dem nahen Walde zuzueilen, wo sie sich sicher fühlen können. Sie muß ganz des Dichters Eigenthum sein.

In der nächsten Scene kommt der Herzog mit der Nachricht, daß Silvia mit Sir Eglamour zu Valentin geflohen sei: Bruder Laurence hat sie im Walde gesehen und Sir Eglamour bestimmt erkannt, Silvia freilich unter ihrer Maske nur vermuthet. Es soll ihnen schleunigst nachgesetzt werden. Thurio will dies thun, mehr

um sich an Eglamour zu rächen, als aus Liebe zu Silvia, die, wie er meint, in ihrem Eigensinn vor ihrem Glück davonlaufe. Der Bruder Laurence weist wieder auf Brooke's Gedicht: alles Uebrige ist ohne Zweifel des Dichters Erfindung.

In der dritten Scene des fünften Aktes ist Silvia von den Friedlosen gefangen: sie soll vor deren Hauptmann gebracht, Eglamour aber, der ihnen entwischt, verfolgt werden. Auch diese Scene kann kein Vorbild in den Quellen gehabt haben, aber der Name des einen Friedlosen Valerius ist mit dem identisch, den sich Felismena bei Montemayor als Page beilegt.

Am Anfang der letzten Scene finden wir Valentin, welchem Gewohnheit sein Leben im einsamen Walde bereits lieber gemacht als das in volkreichen Städten, in Gedanken an seine Geliebte versunken, bis ihn Lärm denselben entreißt und nahende Schritte veranlassen, sich zu verstecken. Von Julia-Sebastian begleitet, kommt Proteus mit Silvia, die er den Friedlosen wieder entrissen. Da sie sich aber auch jetzt noch weigert, seine Liebe anzunehmen, droht er ihr. Da verläßt Valentin sein Versteck und hält Proteus seinen Verrath an der Freundschaft in eindringlichen Worten vor. Dies bringt ihn endlich zur Besinnung: er bittet seinen Freund voller Scham um Vergebung, und dieser fühlt sich durch Proteus' Reue seinerseits zu dem Anerbieten gedrängt, sein Anrecht auf Silvia an ihn abzutreten. Aber in diesem Augenblick wird Julia ohnmächtig. Wieder zu sich gekommen, führt sie ihre Erkennung dadurch herbei, daß sie Proteus statt des Ringes, den er ihr für Silvia übergeben, denjenigen einhändigt, den er ihr selbst beim Abschied geschenkt. Nun erwacht auch die alte Liebe wieder in Proteus' Herzen, und er begreift nicht, wie ihm Silvia besser gefallen konnte, als Julia. So legt denn Valentin ihre Hände zusammen. Da bringen die Friedlosen den Herzog und Thurio. Der Letztere läßt sich durch Valentin's Drohungen zum Verzicht auf Silvia bewegen, was den Herzog so empört, daß er sofort Valentin als Schwiegersohn annimmt. Die Friedlosen werden begnadigt und treten in des Herzogs Dienst. Auch hier ist fast Alles Shakespeare's eigene Erfindung. Nur die erste Rede des Romulus im Actus quartus der „Tragædia“, in welcher dieser seinem Abscheu über Julius' Verrätherei Ausdruck giebt, zeigt eine entfernte Ähnlichkeit mit der ersten Anrede Valentin's an Proteus in unserer Scene. Die Aussöhnung des Felix und der Felismena erfolgt bei Montemayor unter ganz anderen Umständen, als die von Proteus und Julia bei

Shakespeare, und zwar erst, nachdem Felix durch einen wunderbaren Trank nicht bloß von den Wunden genesen, die ihm die Ritter, sondern auch von denen, welche ihm Celia geschlagen. Man hat nun aber gemeint, daß der Schluß des Lustspiels beeinflußt sei durch die schon erwähnte Erzählung von Apolonius und Silla, an deren Ende ebenfalls zwei Paare glücklich werden. Allein, wenn Shakespeare eine Komödie schreiben wollte, so verstand es sich von selbst, daß er außer Proteus und Julia auch Valentin und Silvia zusammenkommen lassen mußte. Simrock hat ferner auf eine unleugbare Ähnlichkeit mit einem deutschen Märchen hingewiesen. Die verlassene Braut eines Königsohns, die sich unerkannt als Jäger in dessen Dienst befindet, wird, da sie von der bevorstehenden Ankunft einer neuen Braut hört, ohnmächtig. Der Prinz springt hinzu, zieht dem Jäger den Handschuh aus und erblickt auf dessen Finger den Ring, den er seiner ersten Braut gegeben, und erkennt so diese selbst in dem Jäger wieder. Aber die Übereinstimmung ist vielleicht zufällig. Ringe als Wiedererkennungsmittel kommen auch in der älteren englischen Poesie häufig vor, so in den Sagen von Horn und von Guy of Warwick, und daß Frauen in Mannskleidern ihr Geschlecht durch Ohnmächtigwerden verrathen, ist wohl ebenfalls ein altherkömmlicher Zug, den Shakespeare auch in Wie es Euch gefällt IV, 2, 157 ohne den Vorgang seiner Quelle verwendet hat. Spanischen Einfluß sieht Carrière darin, daß Valentin Silvia seinem Freunde überlassen will; aber ich glaube, daß Shakespeare auch ohne ein literarisches Vorbild zu diesem Zuge, welcher an sein 40. Sonett erinnert, kommen konnte. Proteus könnte leicht der Julia allzu unwürdig erscheinen; deshalb läßt ihm der Dichter durch Valentin's plötzlichen Entschluß, seine Liebe der Freundschaft zu opfern, gewissermaßen ein Leumundszeugniß ausstellen: wer einen Freund hat, der zu einem solchen Opfer bereit ist, muß trotz aller Verirrungen im Grunde des Herzens edel sein. Zugleich hat aber Shakespeare dafür gesorgt, daß sich an Valentin's Verzicht sogleich die Wiedererkennung Julia's schließt, durch welche jener so gegenstandslos wird, daß Niemand mehr mit einem Worte auf ihn zurückkommt.

Nach alledem ist bei diesem Jugendwerke des Dichters das Ergebniß unserer Betrachtung dasselbe, wie bei seinen späteren Dramen: trotz aller Abhängigkeit im Stoff doch volle Freiheit in dessen Gestaltung!

Jahresbericht vom 23. April 1887.

Vorgetragen

von

Gisbert Freiherrn von Vincke.

In den äußeren und inneren Verhältnissen unsrer Gesellschaft hat sich während des abgelaufenen Jahres Außergewöhnliches nicht begeben, und das ist insofern erwünscht zu nennen, weil jedenfalls minder Erfreuliches dadurch ausgeschlossen wird.

Der hohen Protektorin bringen wir den gewohnten Dank für die stets auf's Neue bethätigte warme Theilnahme an dem Gedeihen Ihrer Schutzbefohlenen.

Die Anzahl der Mitglieder beläuft sich zur Zeit auf 203, gegen 188 im Vorjahre; die vorgekommenen Abgänge wurden reichlich aufgewogen durch neue Zugänge. Unter den Gestorbenen sind hervorzuheben: der General-Intendant Botho v. Hülsen zu Berlin, welcher auch die Shakespeare-Darstellung stets als Aufgabe seines Wirkungskreises betrachtete, und das Ehrenmitglied Dr. Mansfield-Ingleby zu Ilford.

Die Kasse, welche beim letzten Jahresausweis mit einer geringen Mehrausgabe abschließen mußte, ergiebt diesmal einen Vorrath von rund 580 Mk., entstanden, neben außerordentlicher Zuwendung, durch die erhöhte Mitgliederzahl. Unser Schatzmeister trat voll und ganz in die Fußtapfen seines Vorgängers, und die Anerkennung, welche demselben an dieser Stelle oft und gern ausgesprochen wurde, gebührt auch dem Nachfolger in gleichem Maße.

Der Absatz des Jahrbuches hat sich vermehrt, ein Beweis für die umsichtige Thätigkeit des Herausgebers. Während früher die

Mitglieder sonstigen Erwerbern des Jahrbuchs gleichgestellt waren, haben wir jenen jetzt einen berechtigten Vorzug eingeräumt.

Die Bibliothek zeigt den herkömmlichen Zuwachs, dessen Werth genügend verbürgt wird durch den Namen des Bibliothekars.

Erwähnenswerth ist noch, daß die Uebertragung Shakespeare's in's Holländische von unserm Mitgliede Professor Burgersdijk zu Deventer rüstig fortgeschritten ist und in diesem Jahre ihren Abschluß finden soll. Holland wird dadurch vor Deutschland bevorzugt sein; denn es erhält gleich den ganzen Shakespeare von einer Meisterhand, während ja bei uns Meister Schlegel nur die kleinere Hälfte übertrug.

So beginnt die deutsche Shakespeare-Gesellschaft vertrauensvoll ein neues Jahr.

Bericht
über die Jahresversammlung zu Weimar

am 23. April 1887

im Saale der Armbrustschützen-Gesellschaft.

Unter zahlreicher Theilnahme der Mitglieder und des Publikums eröffnete Herr G. Freiherr v. Vincke mit Erstattung des Jahresberichts die 23. Jahresversammlung der Shakespeare-Gesellschaft, welche auch Ihre Königlichen Hoheiten der Großherzog, die Frau Großherzogin und der Erbgroßherzog mit Höchstihrer Gegenwart beehrten.

Herr Professor Dr. Zupitza aus Berlin hielt den Festvortrag: „Ueber die Fabel in Shakespeare's beiden Veronesern", den die Versammlung mit lebhaftem Interesse verfolgte und am Schluß durch großen Beifall auszeichnete.

Nachdem sich die höchsten Herrschaften und das Publikum entfernt hatten, traten der Vorstand und die anwesenden Mitglieder zur Berathung der weiteren auf der Tagesordnung stehenden Gegenstände zusammen.

Als Rechnungsrevisoren wurden die Herren Kapitänleutnant Vinkhuyzen und Justizrath Gruner behufs Ertheilung der Decharge gewählt.

Nachdem Weimar als Ort der nächsten Generalversammlung bestimmt worden war, Anträge von Mitgliedern aber nicht vorlagen, erklärte Herr Freiherr v. Vincke die Generalversammlung für geschlossen.

Das
parömiologische Sprachgut bei Shakespeare.

Von

M. C. Wahl.

II.[1])

Als Erkennungsmomente für die Sprichwörtlichkeit des bei Shakespeare vorkommenden volksthümlichen Sprachmaterials haben wir nach den verbalen Merkzeichen[2]) nun die logischen zu betrachten. An der Hand verbaler Formeln, wie sie vorwiegend aus der eigenen Initiative des Dichters entsprangen, sahen wir ihn von den allgemeinsten Bestimmungen zu den feinsten Nuancierungen desselben emporsteigen und als deren Ergebniß einen großen Theil jenes Sprachschatzes für die Sprichwörtlichkeit erkennen und bezeichnen. Diese immerhin reichen Beiträge bewegen sich jedoch bezüglich der Anführungsformen ausschließlich nur innerhalb der

---

[1]) Der vorliegende Aufsatz bildet den Schluß der verdienstlichen Arbeit von Dr. Wahl, Direktor der höhern Handelsfachschule zu Erfurt. Dieselbe ist ursprünglich in den 1884—1887 erschienenen Jahresberichten der eben genannten Anstalt enthalten und zerfällt demnach in vier Theile. Die beiden ersten sind nach einigen durch den Verfasser bewirkten Abänderungen im Jahrbuch XXII, S. 45 ff. abgedruckt; die beiden letzten Theile erscheinen hier mit einigen Kürzungen, welche der inzwischen verstorbene Verfasser nicht selbst mehr bewirken konnte. Weggelassen sind auch hier die verwandten Sprichwörter anderer Sprachen, welche in der Originalabhandlung herangezogen sind; es ist aber auf diese in den Noten verwiesen worden. D. R.

[2]) Vgl. Jahrb. XXII 84.

Grenzen eines einzigen Redetheiles. Dagegen sind, wie wir aus dem Verlaufe der folgenden Untersuchungen ersehen werden, unter den logischen Merkzeichen fast alle Redetheile vertreten, je nach der Eigenthümlichkeit des betreffenden Sprachapparats und je nach der logischen oder psychologischen Stellung und Umgrenzung, welche dem einzelnen Redetheile in dem grammatischen Sprachgebäude selbst angewiesen sind. Schon die Trennung derselben in Begriffswörter und bloße Wortformen, mehr aber noch die eigenthümliche Deckung der Sprachbegriffe und Redeformen im Englischen, das oft ein und dieselbe Bezeichnung in zwei oder mehreren Redetheilen zugleich aufweist — wo Eigenschafts- und Zeitwort, Umstands- und Verhältnißwort, Für- und Bindewort, Eigenschafts- und Hauptwort, Umstands- und Bindewort gleichlautende Wortformen besitzen — oder wo beispielsweise *but* bald als Umstands-, als Verhältniß- oder Bindewort auftritt, so daß die logische Beziehung zum Satze selbst oft nur den alleinigen Ausschlag für dessen Stellung und Bedeutung zu geben vermag: schon die Eigenthümlichkeit jener Verhältnisse verlangt es, den gemeinsamen Zug logischer oder psychologischer Beziehungen zu betonen, wie wir dies in den vielseitigen Denkoperationen Shakespeare's gewahren, wenn er aus dem umfangreichen Gebiete der verschiedenartigsten Redetheile Erkennungsmomente für die Sprichwörtlichkeit seiner volksthümlichen Sprachschätze heraushebt, um auch hier den Volksmund als Quelle, Ursprung oder Entstehungsgrund sprichwörtlicher Gedanken, Bilder und Aussprüche kennbar zu machen.

Diese Gemeinsamkeit logischer Beziehungen bei aller Verschiedenartigkeit des Sprachmaterials selbst veranlaßt uns denn auch, die Ergebnisse für die Sprichwörtlichkeit auch aus diesem Bereiche ihrer Gesammtheit nach als logische Merkzeichen hervorzuheben und als solche für das parömiologische Sprachgut Shakespeare's festzustellen. Ihren Erscheinungsformen nach lassen sich zwei Abtheilungen dieser Erkennungsmomente unterscheiden. In der ersten erscheint das logische Merkzeichen, von dem sprichwörtlichen Satze selbst getrennt oder herausgehoben, zugleich als Anführungsform für die Sprichwörtlichkeit. In der zweiten Abtheilung, die vorläufig noch nicht eingehend behandelt ist[1]), gehört dasselbe zum Tenor des Textes;

---

[1]) Vergleiche unten — in der Einleitung zu den interjektierenden Merkzeichen — die Beispiele über das epische Sprichwort und den sprichwörtlichen Apolog.

mit dem sprichwörtlichen Gedanken innig verflochten, wird es eben dadurch ein Erkennungszeichen für die Sprichwörtlichkeit.

Wir verhehlen uns bei diesem Versuche zwar nicht, daß die Vielseitigkeit und die eigenthümliche Kombination und Konstruktion gerade dieser Gattung von Erkennungszeichen für das sprichwörtliche Material, wie sie mit der Veranlagung des Dichters zusammenhangen, die systematische Uebersichtlichkeit einigermaßen erschweren; bei der aber fast immer sichtbar hervortretenden Intention des Dichters, an der Hand instruktiver Anführungsformen volksthümliche Stoffe zu verwerthen, lassen sich meistens auch die Fühlfäden erkennen, mit denen Shakespeare bald nach dieser, bald nach jener Richtung des Volksbewußtseins hin auch das scheinbar verborgenste Material berührt, um es an's Licht der Erkenntniß zu fördern und es zugleich seinen poetischen oder rhetorischen Zwecken dienstbar zu machen.

Wenden wir uns zunächst den logischen Merkzeichen als Anführungsformen zu, so treffen wir auf der Verbindungslinie zwischen den verbalen und logischen Merkzeichen in erster Reihe auf bestimmte adverbiale Formeln, deren sich der Dichter zu dem angedeuteten Zwecke bedient, Verwandtes aus dem unbegrenzten Allerweltsverstande für seine eigenen Reflexionen heranzuziehen und diese mit der dramatischen oder poetischen Diktion selbst zu verschmelzen. Jene Merkzeichen greifen über die verbalen Erkennungsmomente volksthümlicher Behauptung und Erfahrung, Beobachtung und Wahrnehmung noch insofern hinaus, als sie auch auf eine alltägliche Erscheinung, auf eine bestimmte Erkenntniß oder Ueberzeugung, auf eine Bedingung oder Folgerung, auf einen allgemein gültigen Gebrauch, auf irgend ein volksgemäßes Urtheil, auf eine Abneigung oder Zustimmung hindeuten, und so die hervorgehobenen Sentenzen und sprichwörtlichen Vergleiche, ja selbst die planen Volksworte, Bemerkungen und Auslassungen aus den verschiedenartigsten Gebieten des Volkslebens für die Sprichwörtlichkeit kennzeichnen.

Den sprichwörtlichen Kategorien und verbalen Anführungsformen gegenüber strömen die mit logischen Merkzeichen versehenen Sprichwörter und Redensarten in einer so erheblichen Menge einher, daß wir uns zur Uebersichtlichkeit des so reichhaltigen Stoffes im Verlaufe unserer Darstellung einer grammatischen Rubrizierung bedienen werden, in die wir jedoch die unumgänglich nothwendigen logischen oder begrifflichen Momente hineinzuflechten versuchen, wo

es uns zur Orientierung des Lesers erforderlich erscheint, auch auf die Intentionen des Dichters näher einzugehn[1]).

Anführungsformen mit adverbialen Merkzeichen sind zunächst diejenigen einer alltäglichen Erscheinung: *As 't is ever common*[2]), *'T is common*[3]); — diejenigen einer Bewahrheitung, einer Erkenntniß oder Ueberzeugung: *'T is true*[4]), *As true*[5]), *If it be true*[6]), *'T is old but true*[7]), *Sure*[8]), *As sure*[9]), *I am sure*[10]); — diejenigen einer Bedingung oder Folgerung, eines Urtheils oder Gebrauchs: *So*[11]), *So*

---

[1]) Mit C bezeichnen wir auch hier des Dichters Werk, aus dem wir die Citation entnehmen; mit T. den Text des Originals; mit Par. die deutsche Uebertragung; mit Spr. die analogen deutschen Sprichwörter und Redensarten und mit A. die Anführungsformen des Textes.

[2]) K. Henry V. I, 2: *Men are merriest, when they are from home* „Die Leute sind am lustigsten, wenn sie nicht zu Hause sind."

[3]) Vgl. im Texte Nr. 1.

[4]) Titus Andronicus II, 3: *The raven doth not hatch a lark.*

Par. Der Rabe brütet Lerchen nicht.

Die älteste, uns bekannte Zitation dieses Sprichworts findet sich bei Hans Sachs (III, 410, 2), wo es heißt: „Weil das alt Sprüchwort sagen thut, wie was von einem schwartzen Raben nicht werden ausbrüt gespiegelt Pfaben" (Pfauen). — Analoge Bilder kennen alle neueren Sprachen.

Spr. Raben brüten (zeugen) keine Tauben (Wan. III, 1447, 36. 60. 71). — Adler hecken (brüten) keine Tauben.

E. *A raven does not hatch larks* (V.). — Scot.: *A wild goose ne'er laid tame eggs* (Bohn, Handb. of Proverbs S. 270).

[5]) Vgl. Nr. 2 des Textes.

[6]) Vgl. Nr. 3.

[7]) Vgl. Nr. 4.

[8]) Much Ado II, 3: *Knavery cannot hide itself in reverence.*

Par. Spitzbüberei kann sich doch nicht hinter Ehrwürdigkeit verbergen. Spr. Kappe, Kleid und Kalk decken manchen Schalk. — Spitzbüberei kokettiert gern mit Ehrlichkeit. — Der Mantel verbirgt oft den Schelm. — Im Texte lautet die Stelle: *Knavery cannot, sure, hide itself in such reverence.* Der Dichter hat hier, wie dies nicht selten geschieht, die Anführungsform in den Blankvers hineingezogen.

[9]) Titus Andronicus V, 1: *A card ever won the set.*

Par. Eine Karte gewann immer den Satz. Spr. Eine Karte muß immer gewinnen. — Jede Karte muß gewinnen, wenn's nur der Spieler versteht. — Im Zusammenhange erwähnen wir die Stelle oben im Texte Nr. 2; Ausführliches hierüber behalten wir uns für die Sammlung vor.

[10]) Twelfth Night I, 3: *Care 's an enemy to life.*

Par. Der Gram zehrt am Leben. Spr. Gram zehrt am Herzen. — Gram verkürzt das Leben. — Demselben Gedanken begegnen wir in der Parallelstelle All's Well I, 1: *Excessive grief is the enemy to the living,* deren weitere Erörterung wir des Umfanges wegen hier ausschließen müssen.

[11]) Vgl. Nr. 5 und 6 des Textes.

(*if not so*[1]), *So—so (so—and)*[2], *If so*[3], *'T is even so*[4]; *It is well*[5], *Well*[6]), und diejenigen einer Zustimmung oder Abweisung: *To be glad*[7]), *'T is wasteful*[8]).

1) C. Hamlet I, 2.

T. *All that live, must die*[9]).

Par. Was lebt, muß sterben.

Spr. Alle Menschen müssen sterben. — Alles Lebendige geht dem Tode entgegen. — Wir sind Alle sterbliche Menschen. — Einmal muß gestorben sein.

A. *'T is common.*

E. *All shall (must)* die (V.). — *We are all frail* (V.). — *We are all sinners* (Amer.). — *All between the cradle and the coffin is uncertain* (Bohn, Handb. of Pr. S. 307).

---

[1]) Vgl. Nr. 7 des Textes.

[2]) Comedy of Errors III, 1: *So bought and sold* „Wie verrathen und verkauft." Ferner 1 K. Henry VI. IV. 4 und Troilus and Cressida II, 1.

[3]) Love's Labour IV, 3: *Our copper buys no better treasure.*

Par. Nichts Bess'res kaufen, die mit Kupfer zahlen. Spr. Für Kupfer tauscht man kein Silber ein. — Für Kupfer nur eine kupferne Messe (vgl. Wan. II. 1725. 2). — Eine ähnliche Redensart in dem pseudonymen Drama Edward III (1596 II, 1 ed. Tauchnitz S. 20) lautet: *To owe bright gold and render lead* „Glänzendes Gold schuldig sein und mit Blei zurückzahlen."

[4]) Hamlet V, 1: *The hand of little employment hath the daintier sense.*

Par. Je weniger eine Hand verrichtet, desto zarter ist ihr Gefühl. Spr. Je weniger die Hand arbeitet, desto feiner fühlt sie (Thür.).

Othello III, 4: *Men's natures wrangle with inferior things, though great ones are their object.*

Par. Die Männer zanken über Kleinigkeiten, sind größ're Dinge auch der Grund. Spr. Wenn die Männer zanken wollen, so halten sie sich an Kleinigkeiten. — Ein in unsrer Sprache besonders reich variierendes Sprichwort aus dem Eheleben, auf das wir in der Sammlung selbst zurückkommen.

Die mit diesem Merkzeichen *'T is even so* „so pflegt es zu sein" versehenen Aussprüche sind entweder einem gewohnheitsmäßigen Herkommen oder einer allgemein gültigen Beobachtung entlehnt worden. Der Dichter ertheilt dort jene Andeutung selbst, indem er bemerkt: *Custom hath made it in him a property of easiness* „Die Gewohnheit hat es ihm zur leichten Sache gemacht."

[5]) Taming of the Shrew I, 2: *So said, so done.*

Par. Ein Wort, ein Mann. Spr. Gesagt, gethan. In Macbeth IV, 1: *Thought and done.* — Das Sprichwort ist in allen Sprachen vorhanden.

[6]) Vgl. im Texte Nr. 8.

[7]) Vgl. Nr. 9.

[8]) Vgl. Nr. 10.

[9]) Sprachvergleichung s. im 18. Jahresber. S. 6.

Das bereits der Bibel in mannigfachen Bildern und Aussprüchen zugehörende Volkswort (vgl. Psalm 102, 12). wird hier durch den Zusatz vervollständigt: *Passing through nature to eternity.* Es sei also dieses Sterben ein natürlicher Uebergang zur Ewigkeit: wie es der Dichter bekanntlich versteht, selbst die alltäglichsten Vorkommnisse und Erscheinungen, wenn es ihm die jeweilige Situation zu gebieten scheint, durch erhabenere Vorstellungen und Reflektionen zu veredeln, so daß sie weit über die Alltäglichkeit emporragen. Das Sprichwort selbst ist in ähnlichen Wendungen in seinen Dramen nicht selten. So die aus 2 K. Henry VI. III, 2. gleichfalls im Volksmund stehende Redensart: *All shall die,* die aus Much Ado I, 1 häufig zitierte: *We are all mortal,* und der in Cymbeline IV, 1 vorkommende Klageruf: *What mortality is* — „Was ist doch der sterbliche Mensch!" — Der sprichwörtliche Gedanke dagegen *All is mortal in nature* unterliegt in As You Like It II, 4 einer echt komischen Wandlung, wenn er dort in des Narren Munde wie folgt verwendet wird: *But as all is mortal in nature, so is all nature in love mortal in folly* — „Aber wie Alles von Natur sterblich ist, so sind alle sterblich Verliebten von Natur Narren." — Auch bei Zeitgenossen des Dichters begegnen wir diesem Volksworte; so bei Marlowe, *Edward* II. (ed. Dodsl. II, S. 381): *All live to die, and rise to fall,* und bei Dekkar, *The Honest Whore* (1602 I, 4 ed. Dodsl. III, S. 234): *We all must die,* während in der pseudonymen Komödie *The Merry Devil of Edmonton* (1608 ed. Dodsl. V, S. 239) die oben erwähnte Phrase *We are all mortal* stehende Redensart des lustigen Pfarrers Sir John geworden ist, um die sich gar ergötzliche Anschauungen gruppieren.

2) C. Titus Andronicus V, 1.

T. *A dog as ever fought at head*[1]).
Par. Ein Bullenbeißer packt von vorn.
Spr. Ein guter Hund geht auf den Mann (Thür.). — Ein fester Hund packt den Gegner von vorn (ib). — Ein tüchtiger Hund ist eine sichere Waffe.
A. *As true.*
E. *It is a good dog that fights at head* (V.). — *It is a good dog that can catch any thing* (Bohn, H. of Prov. S. 427; Hazlitt, Engl. Pr. S. 237).

---

[1]) Sprachvergleichung s. a. a. O. S. 7.

Das oben aus dem Volksmunde erwähnte sprichwörtliche Kernwort, das Shakespeare gleichnißartig verwandte, ist nach Steevens hier *an allusion to bull-dogs, whose generosity and courage are always shown by meeting the bull in front and seizing his nose.* Es dürfte aber in Anlehnung an den Hauptgedanken des Gleichnisses hier nicht bloß die spezielle Art des Bulldoggen gemeint sein, sondern überhaupt jene kräftige und muthige Gattung dieses Thiergeschlechts, die nach dem deutschen Kernworte des Sprichworts „auf den Mann geht", und womit der Dichter die Bewahrheitung bekundet, daß sie derartig dressiert sei, den Gegner von vorn zu packen und ihm in jener instinktiven Neigung zum Kampfe nach Brust, Hals oder Kopf zu springen, um ihn niederzureißen und zu tödten. Die Bewahrheitung dieses Umstandes soll denn auch auf die blutige Kampfgier des Mohren Aaron übertragen werden, wenn dieser sich mit dem Gleichniß brüstet:

That codding spirit had they from their mother,
As sure a card as ever won the set;
That bloody mind, I think, they learn'd of me,
As true a dog as ever fought at head.
Die hitz'ge Ader stammt von ihrer Mutter,
So wahr 'ne Karte je den Satz gewann;
Die blut'ge Neigung lernten sie von mir,
So wahr ein Bullenbeißer packt von vorn.

3) C. As You Like It; Epilogue.

T. *Good wine needs no bush*[1]).

Par. Guter Wein braucht keine Empfehlung.

Spr. Guter Wein bedarf keines ausgesteckten Reifs (keines Busches, keines Kranzes) (vergl. Wan. IV. 97, 299). — Guter Wein braucht keine Etikette.

A. *If it be true.*

E. *Good wine needs no bush* (Ray, S. 169). — *Good wine needs no sign* (V.). — *Good wine praises itself.* — *Good wine needs no crier.* — *Good wine sells itself.* — *Good wines can vent themselves* (Marston, *What You Will* 1607 II, 1 ed. Lond. 1814 S.227). — Scot: *Gude ale needs nae wisp* (Dür. I, 344). — *Gude wine needs not a wisp* (ib).

In einer instruktiven Abhandlung von Thomas Weight[2]) ist auch die historische Entwicklung des Fremdenverkehrs und die damit

---

[1]) Sprachvergleichuug s. a. a. O. S. 8.

[2]) Weight, *The Homes of other Days: a History of Domestic Manners and Sentiments in England.* London 1872.

zusammenhangende Zunahme der Gasthöfe und Tabagien bei dem wachsenden Bedürfnisse der Reisenden nach Bequemlichkeit eingehend geschildert worden. Noch in den letzten Jahrhunderten des Mittelalters war die Einrichtung und Ausstattung derartiger öffentlicher Lokale sehr primitiver Natur. Erst als England während der Regierung der Königin Elisabeth in den Weltverkehr hineingezogen wurde, nahmen auch diese Verhältnisse weitere Dimensionen an. An Stelle eines Gasthofschildes begnügte man sich lange Zeit mit einer an dem Lokale selbst befestigten Stange, an der ein Krug, ein Kranz, ein Busch, eine Guirlande angebracht waren. So erzählen übereinstimmende Berichte aus Schriften des 16. und 17. Jahrhunderts, daß namentlich Weinlokale mit dem empfehlenden Erkennungszeichen einer Epheuranke oder Guirlande ausgestattet waren, während Brauereien oder kleinere Häuser des Schankgewerbes mit einem Busch oder Baumzweig versehen wurden. Daß derartige Symbole auch auf die Sprachentwicklung nicht ohne Einfluß blieben, ist leicht begreiflich. So mag die Gewohnheit, im Wirthshause zu verkehren oder, wie wir heute noch zu sagen pflegen, „beim Glase zu sitzen", in England um jene Zeit, wo in öffentlichen Lokalen unter solchen Abzeichen Getränke verabreicht wurden, die sprichwörtliche Redensart hervorgerufen haben: *To be close to the bush.* Diese Vermuthung findet durch eine Anführung derselben bei dem humoristischen John Lyly ihre Bestätigung. In dessen *Mother Bombie* (1594 II, 1; ed. London 1814 I, S. 225) heißt es mit einer launigen Schlußwendung: *Let us be close to the bush ad liberandum.* Daß in den Schanklokalen, wo Wein verabreicht wurde, vorwiegend der Epheu als unterscheidendes Merkmal zu dem gedachten Zwecke verwendet wurde, erhellt bereits aus Gascoigne's *The Glass of Government* (1575), wo es heißt: *Now a days the good wyne needeth none ivye garland,* während der gleiche Gebrauch später in dem pseudonymen *The London Prodigal* (1605 I, 2 ed. Tauchnitz, S. 229) bereits mit der sprichwörtlichen Färbung auftritt: *Good wine needs no ivy-bush.*

Shakespeare in seiner knappen und dabei doch allgemein gehaltenen Wiedergabe dieses Volksworts muß als dessen Primärquelle anzusehen sein, und erst Ray — treffen wir dasselbe auch inzwischen noch bei Brathwaite — ist der eigentliche Vermittler, durch den dasselbe — die Angabe der Quellen fehlt leider in dieser sonst wichtigsten Sprichwörtersammlung des 17. Jahrhunderts — in die neueren englischen Kollektionen übergetreten ist. Ist auch

die ursprüngliche Veranlassung, auf die zu verweisen wir uns versucht fühlten, durch die Wandlung des ehemals gebrauchten Bildes in den Hintergrund getreten, so ist doch das Sprichwort selbst in der Bewahrheitung des ihm innewohnenden Sinnes allen neueren Sprachen verblieben. Dem Dichter selbst aber bot es zu passendem Vergleiche die gewünschte Handhabe, um die Vorführung seines Epilogs dadurch zu motivieren und zu rechtfertigen, wenn er sagt: *If it be true that good wine needs no bush, 't is true that a good play needs no epilogue; yet to good wine they do use good bushes, and good plays prove the better by the help of good epilogues.*

4) C. Merry Wives of Windsor IV, 2.

T. *Still swine eat all the draff.*[1])

Par. Das stillste Wasser hat den tiefsten Grund.

Spr. Wenn die Schweine stille stehn, fressen sie das Spülicht auf (Thür.).

A. *'T is old but true.*

E. *The still sow eats up all the draught* (Ray, S. 159). — *A still sow*[2]) *eats up all the draff* (Bohn H. of Pr. 301, 515). — *The still sow sucks up all the draught* (Mass. S. 372).

Der Wortlaut dieses Sprichworts bei Shakespeare findet sich bereits in John Heywood's *Proverbs* (1562), in Edward Guilpin's *Skialetheia* 1598 ed. 1868 S. 23 und in Thomas Heywood's *Queen Elizabeth's Troubles*, Part II, 1606. — Die Anführungsform des alten Volkswortes deutet bereits darauf hin, daß hier eine Beobachtung aus dem Thierleben auf bestimmte Kreise der Menschenwelt übertragen worden ist. Um diese Beobachtung zu bewahrheiten, wählt der Dichter das bekannte Thier des Sprichworts, dessen vom Volksmund oben berührte Gewohnheit zugleich als Prototyp der Schlauheit gilt, um dadurch einem eingewurzelten Vorurtheile gegen das schöne Geschlecht entgegenzutreten, das hier keiner näheren Erörterung bedarf, da die beabsichtigte Homonymität aus einem Quatrain hervorgeht, dessen erstes Reimpaar die Erklärung

---

[1]) Sprachvergleichung s. a. a. O. S. 10.

[2]) J. O. Halliwell, *A Dictionary of Archaic and Provincial Words*, London 1860. II, S. 806 bemerkt: „*Still-sow. A sly fellow. A close, sly, lurking knave; „a still sow" as we say. Still swine eat all the draff.* Merry Wives IV, 2. — *This proverb is still in use.* — Hazlitt, *Engl. Prov.* S. 345 fügt hinzu: *A still sow is common in Early English as a synonym for what we call sly-boots or fox.* — Aehnlich wird im Französischen dafür *faire le chat mort* und im Italienischen *far la gatta morta* sprichwörtlich verwendet.

gegen jenes Vorurtheil und dessen zweites die Gründe der Rechtfertigung in dem sprichwörtlichen Bilde gleichnißartig umschließen (Schlgw. Mrs. Page. *Hang him*):

We'll leave a proof, by that which we will do,
Wives may be merry and yet honest too:
We do not act, that often jest and laugh.
'T is old but true: Still swine eat all the draff.
Durch unser Beispiel leucht' es Allen ein,
Ein Weib kann lustig und doch ehrlich sein.
Spaß ist nicht Ernst. Wohl sprach ein weiser Mund:
Das stillste Wasser hat den tiefsten Grund.

Der Dichter rechtfertigt somit den Uebermuth und die launigen pikanten Ausfälle der beiden lustigen Frauen gegenüber einem zweiten hervortretenden Sujet des Lustspiels, um Sir John Falstaff, den Repräsentanten des sittlich herabgekommenen Ritterthums, zugleich für die abnormen Uebergriffe zu züchtigen, womit er dem schönen Geschlechte gegenüber jeder ritterlichen Tugend Hohn spricht. Um die weiblichen Träger des Stückes dagegen ihrer drolligen und ausgelassenen Scherze wegen nicht zum Gegenstande des Tadels zu machen, versteht es der Dichter, in dem abschließenden Sprichworte die Bewahrheitung der Volksanschauung hervortreten zu lassen, daß die Schlauheit in scheinbarer Stille dennoch eine rüstige Thätigkeit entwickelt und ihre Zwecke ebenso sicher zu erreichen versteht, wie jenes Thier im Volksmunde, das seine Lieblingsspeise unbemerkt bis auf den Grund verzehrt.

Wenn der Uebersetzer für das handgreifliche Bild des Volkswortes hier ein weniger drastisches, aber für die Uebertragung mehr geeignetes analoges Sprichwort gewählt hat, so war es ihm dennoch sicherlich bekannt, daß im Altenglischen *a still sow* (*swine*) ebenso häufig mit *fox* identifiziert wird, als wir mit dem bekannten „Stille Wasser sind tief" jenen Schlaukopf zu bezeichnen pflegen, in welchem wir bei aller List hochgradigen Witz oder scharfsinnige Klugheit gar nicht vermuthen. Da der Dichter, wie folgende vergleichende Gruppe erweist, auch das eben erwähnte Sprichwort kennt, so mag aus derselben zugleich erhellen, daß Shakespeare hier absichtlich in's Thierleben hineingriff, um den Sarkasmus der Situation dadurch viel augenscheinlicher hervorzuheben, als dies mit einem Volksworte allgemeineren Sinnes geschehen konnte.

Spr. Stille Wasser sind tief. — Das stillste Wasser hat den tiefsten Grund. — Stille Leute sind begehrlich; stille Wasser sind gefährlich.

E. *Smooth runs the water, where the brook is deep* (2 K. Henry VI. III, 1). — *Deepest waters stillest go* (Nath. Field, *Amends for Ladies.* 1618). — *Smooth waters run deep* (Ray, S. 255). — *Still waters are the deepest* (Bohn, H. of Pr., S. 491). — *Deep waters have no ground* (V.). — *Still waters have deep bottoms* (V.). — *Deep rivers move in silence, shallow brooks are noisy* (Bohn, H. of Pr. 343). — *The stillest humours are always the worst*[1]) (Ray, 20). — *Take heed of still waters, the quick pass away* (V.). — *God defend me from the still water, and I'll keep myself from the rough* (V.).[2]).

5) C. Comedy of Errors II, 1.

T. *No man that hath a name,*
But falsehood and corruption doth it shame.[3])

Par. Es giebt keine Ehre,
Der Trug und Falschheit nicht verderblich wäre.

Spr. Den ehrlichsten Namen von der Welt Verleumdung in der Schwebe hält (Thür.). — Wer seinen guten Ruf nicht wahrt, dem wird die Schande nicht erspart. — Ist der ehrliche Name dahin, dann kommt er nicht wieder.

A. *So.*

E. *He that regardeth not his reputation, despiseth virtue* (Bohn, H. of Pr. 392). — *He who is ashamed of his calling, ever liveth shamefully in it* (ib. 400). — *There is no reputation so clear, but a slander may stain it* (ib. 523). — *Do (speak) what you will, bad men will turn it ill* (Hazl. 343).

Erscheint der Strom volksthümlicher Gedankenspäne im obigen Sprichworte bereits vielfach mit gleichnißartiger Ausschmückung verziert, so wird dasselbe von Shakespeare als Folgesatz einem vollständigen Gleichniß angehängt, das in komplizierter Darstellung im Texte selbst wie folgt lautet:

— The jewel, best enamelled,
Will lose his beauty; and though gold 'bides still,
That others touch, yet often touching will
Wear gold; and so no man that hath a name,
But falsehood and corruption doth it shame.

[1]) Dieses Sprichwort kann zugleich als synonyme Bedeutung von Shakespeare's *Still swine eat all the draff* gelten.

[2]) Sprachvergleichung s. a. a. O. S. 11.

[3]) Sprachvergleichung s. a. a. O. S. 12.

— Ein Kleinod, noch so reich gefaßt,
Erblindet; zwar den Werth wird's nicht verlieren,
Wenn man's berührt, doch allzuoft Berühren
Raubt ihm den Glanz; so giebt's auch keine Ehre,
Der Trug und Falschheit nicht verderblich wäre.

Von der eigenartigen Gedankenbrücke absehend, mit welcher der Dichter das Gleichniß zum folgerichtigen Schlußgedanken hinüberleitet, über dessen Konstruktion unter den Erklärern eine Reihe von Kontroversen besteht, können wir an dieser Stelle nur die Betrachtung des letzteren vornehmen, da derselbe in verschiedenen Dramen in logischer und psychologischer Tragweite einen breiten Raum einnimmt. Jeder Kenner des Dichters weiß, daß seine Reflektionen über Ehre und Ruf und über den Werth eines guten Namens, wie seine kernigen Einwürfe wider Falschheit und Verleumdung, und die dramatische Verwerthung der Heuchler und Spötter, der Verleumder und Verräther mit dem ganzen sprachlichen Apparat, wie er ihm aus gesunder Volksanschauung und Lebensauffassung zuströmte, zu dem Besten gehört, was von den Lippen eines Dichters auf die Nachwelt hinübergewandert ist. Die volksthümlichen Sprachschätze haben keinen geringen Theil daran; aber die geniale Beuntzung derselben, ihre Assimilation mit der eigenen Kombinationskraft, ihre geistige und poetische Verwerthung sind sein Verdienst — ein Verdienst, das erst mit der erweiterten Kenntniß der parömiologischen Wissenschaft volle Anerkennung finden wird.

Aus dem beim Dichter so reichlich vorhandenen Vorrathe der eben angedeuteten Materie vermögen wir hier nur mit Ausschluß des dramatischen Vorgangs die Kernworte zweier Episoden hervorzuheben, weil diese geeignet sind, den Tenor der vorerwähnten Sentenz hervortretend zu illustrieren. In Othello (II, 3 Schlgw. Cassio. *Reputation*) beklagt Cassio gegen Iago den Verlust seines guten Namens mit Emphase: *I have lost my reputation! I have lost the immortal part of myself, and what remains is bestial.* Iago dagegen tröstet ihn mit seinem hämischen und jedes edlere Gefühl verwerfenden Pessimismus: *As I am an honest man, I thought you had received some bodily wound; there is more sense in that than in reputation. Reputation is an idle and most false imposition; oft got without merit, and lost without deserving: you have lost no reputation at all, unless you repute yourself such a loser.* — Noch näher steht eine zweite Episode des Dramas der berührten Materie, weil der Dichter hierbei nicht nur das oben benützte Gleichniß streift,

sondern Iago dieselben und ähnliche Argumente zum rücksichtslosen Angriffe auf Othello verwenden läßt, mit denen er kurz zuvor die Bedenken Cassio's abwehrend zu vereiteln suchte (III, 3):

Good name, in man and woman, dear my lord,
Is the immediate jewel of their souls:
Who steals my purse, steals trash; 't is something, nothing;
'T was mine, 't is his, and has been slave to thousands;
But he that filches from me my good name,
Robs me of that, which not enriches him,
And makes me poor indeed.
Der gute Name ist bei Mann und Frau,
Mein bester Herr,
Das eigentliche Kleinod ihrer Seelen.
Wer meinen Beutel stiehlt, nimmt Tand; 's ist Etwas
Und Nichts; mein war es, ward das Seine nun,
Und ist der Sklav von Tausenden gewesen.
Doch wer den guten Namen mir entwendet,
Der raubt mir das, was ihn nicht reicher macht,
Mich aber bettelarm.

Uebertrug der Dichter hiermit den vollen Inhalt obiger Sentenz über den unerhörten Mißbrauch, den Falschheit und Verleumdung gegen Denjenigen anzuwenden vermögen, dem die Ehre über alle Kleinodien des Lebens geht, mit dramatischer Wahrheits auf's volle Menschenleben, so mußte einer solchen Situation diejenige Popularität zu Theil werden, wie sie der sprachlichen Ausdrucksform dieser Tragödie ursprünglich wie in der Uebertragung mit gleicher Anerkennung noch heute gespendet wird.

6) C. Measure for Measure IV, 2.

T. *Every true man's apparel fits your thief.*[1])

Par. Jedes ehrlichen Mannes Anzug muß für einen Dieb passen.

Spr. Dem Diebe paßt Alles. — Dem Diebe ist jedes Stück recht. — Der Dieb kann Alles gebrauchen. — Der Dieb findet sich in jedem Kleide zurecht (Thür.) — Der Dieb läßt Nichts liegen. — Was der Dieb findet, nimmt er (Thür.).

A. *So.*

E. *Every man's apparel fits a thief* (V.). — *A fair booty makes many a thief* (Bohn, H. of Pr. S. 285). — *He 's a thief, he has taken a cup too much* (ib. 403.) — *He that steals, can hide* (ib. 394).

[32]) Sprachvergleichung s. a. a. O. S. 14.

Pompejus, der Clown des Stückes, versucht das von Abhorson bereits gebrauchte Sprichwort in seiner weitschweifigen Weise zu erklären, oder vielmehr nach verschiedenen Wendungen hin derartig zu argumentieren, bis er endlich, zu dem Ausgangspunkte zurückkehrend, in seiner Folgerung zugesteht, daß der Dieb, weil er Alles gebrauchen könne, die Aneignung fremden Gutes damit zu entschuldigen pflege, daß es dem Eigenthümer selbst als überflüssig erscheine. Mit solchen Syllogismen rechtfertigt der Clown jenes ehrlose Gewerbe, indem er sich den Spruch nach eigener Kombination zurecht zu legen sucht. Die Art und Weise jenes Raisonnements in dem Vorstellungsvermögen des gemeinen Mannes ist in seiner Komik immerhin so originell, daß wir die Darstellung des Sprichworts aus solchem Munde hier wiedergeben:

If it be too little for your thief, your true man thinks it big enough; if it be too big for your thief, your thief thinks it little enough: so every true man's apparel fits your thief. „Wenn er (der Anzug) zu klein ist für den Dieb, hält der ehrliche Mann ihn für groß genug; wenn er zu groß ist für den Dieb, hält der Dieb ihn für klein genug; so paßt jedes ehrlichen Mannes Anzug einem Diebe.“

7) C. Merry Wives of Windsor III, 4.

T. *Happy man be his dole.*[1])

Par. u. Spr. Wer das Glück hat, führt die Braut heim.

A. *So; if not.*

E. *Happy man, happy dole* (Ray 116). — *Happy man by his dole* (ib.). — *Fortune gains the bride* (V.). — *Hap and half-penny goods enough* (ib.). — *He wins, whom luck favours* (Grassow No. 390). — *Luck will always favor the brave* (Amer.). — *Happy man, happy cavel* (Scot).

Das Sprichwort hatte jedenfalls zuerst eine nur lokale Bedeutung und scheint ursprünglich der Bettlerzunft zu entstammen. Denn *dole* ist nach der Glosse der Fleischer-Edition von Shakespeare's Werken *the portion of alms, distributed at Lambeth palace gate ... called dole,* während Steevens,[2]) der gleichfalls die Sprichwörtlichkeit dieses Ausspruches anerkennt, bereits die Bedeutung des Grundwortes erweitert, wenn er bemerkt: *Dole is any thing*

[1]) Sprachvergleichung s. a. a. O. S. 15.

[2]) Vgl. dessen Note zu Taming of the Shrew I, 1.

dealt out or distributed, though its original meaning was the provision given away at the doors of great men's houses. Wer somit an bestimmten Almosentagen, an denen öffentlich Gaben vertheilt wurden, seinen Antheil glücklich erlangte, dessen beneidenswerthes Loos pflegte man mit unsrem Sprichwort zu preisen. Allmählich verschwand jedoch die lokale Färbung; das Volkswort verwandelte sich theils in einen allgemeinen Zuruf, guten Muths zu sein,[1]) theils in den bestimmten Wunsch eines sichern Erfolgs, oder eines glücklichen Lebens,[2]) oder es betrat die breitere Spur des sprichwörtlichen Gedankens, wie wir ihm auch in der Vergleichung mit anderen Sprachen begegnen. In dieser verschiedenartigen Bedeutung finden wir denn auch das sicherlich alte Sprichwort in Gedichten und Dramen dennoch nach einer merkwürdig übereinstimmenden Tradition vor, denn nur die wahrscheinlich älteste Quelle, John Heywood's *Dialogue and Epigrams upon Proverbs* (1541—1562) hat die etwas abweichende Lesart: *Happie man, happie dole.* — Unsres Dichters Version, die auch in 1 K. Henry IV. II, 2, in Taming of the Shrew I, 1 und in Winter's Tale I, 2 mit der obigen übereinstimmend steht, findet sich unsres Wissens zuerst in Richard Edwards, *Damon and Pythias* (1562 ed. Dodsl. I, S. 190) im Munde des Aristippus:

Wherein, happy man be his dole, I trust that I
Shall not speede worst and that very quickly;

ferner bei R. Fletcher, *Poems* (ed. 1656 S. 139) und in einem Verse des *Hudibras* (P. I. C. 3, 637):

Let us that are unhurt and whole
Fall on, and happy man be 's dole.

Für das parömiologische Material Shakespeare's ist noch der Umstand erwähnenswerth, daß dieses Volkswort nicht nur zu denjenigen gehört, deren sich der Dichter wiederholt bedient, sondern daß er es auch nach seiner verschiedenartigen Form und Bedeutung gekannt hat. Identifiziert der Dichter auch vorwiegend die sprichwörtlichen Kategorien, sobald es sich für ihn nur darum handelt, sie mit einem Erkennungszeichen zu versehen, das ihre Abstammung aus dem Volksmunde bekunden soll, und pflegt er dann namentlich den Unterschied von „Sprichwort" und „sprichwörtlicher Redens-

[1]) Bei Nichols: *„May his dole or share in life be to be a happy man"*; vgl. auch Delius l. c. zu 1 K. Henry IV. II, 2. Note.

[2]) Bei J. O. Halliwell l. c.: *„Let his lot be happy, or, happy be he who succeeds best"*; vgl. auch Delius l. c. zu Winter's Tale I, 2. Note.

art“ unberücksichtigt zu lassen: so entgeht ihm dennoch niemals die korrekte Form jener Partien, sobald er wie hier ihre logische Trennung beabsichtigt. Obgleich das vorstehende Volkswort zu den wenigen Aussprüchen gehört, die ihrer Ausdrucksform nach als „Sprichwort“ und „sprichwörtliche Redensart“ zusammenfallen und sich daher äußerlich von einander nicht unterscheiden lassen, so kennt der verständnißinnige Dichter den logischen und psychologischen Inhalt beider doch so genau, daß ihre Stellung im Kontexte selbst ohne jede Schwierigkeit die rechte Form und Bedeutung ergiebt. Zweimal, wie wir dies in den Noten angedeutet haben, erscheint demnach das Volkswort als sprichwörtliche Redensart und zweimal in einer übereinstimmenden Bedeutung, deren wir bisher nicht gedachten, als Sprichwort. In der oben hervorgehobenen Stelle (Merry Wives) bei der Bewerbung Slender's um die Hand der Anna Page erscheint das Sprichwort als bedingungsweise Schlußpointe in folgender Kombination (Schlgw. Slender. *Truly*): *For mine own part, I would little or nothing with you. Your father and my uncle, have made motions: if it be my luck, so; if not, happy man be his dole.* „Ich für meine Person, ich will wenig oder Nichts von euch. Euer Vater und mein Onkel haben es (das Liebesverhältniß) in Gang gebracht; wenn's mir bescheert ist, gut; wenn nicht — nun, wer's Glück hat, führt die Braut heim“.

In dem Zwiegespräche der beiden Bewerber um Bianca's Hand in Taming of the Shrew (I, 1) endlich, hat das Sprichwort eine ähnliche Bedeutung, indem es demjenigen der beiden Freier den Anspruch zuerkennt, sich glücklich zu preisen, dem Bianca's Besitz endlich zu Theil werde. Dieses Besitzthum des glücklichen Siegers wird von Gremio in geschickter Weise noch dahin präzisiert, daß in dieser Anspielung bereits der Gesammtinhalt des Lustspiels angedeutet wird[1]). Der Dichter aber ist in dem Bestreben, für das alte Sprichwort auch das rechte Verständniß zu bewirken, so vorsichtig, daß er ihm gleichsam zur Interpretation und Vervollständigung des damit ausgeprägten Gedankens noch eine zweite sprichwörtliche Auslassung zur Seite stellt, die als Parallelsprichwort nahezu dasselbe besagt: *Sweet Bianca! Happy man be his dole! He that runs fastest gets the ring* „Liebste Bianca! Wer das Glück hat, führt die Braut heim; wer am schnellsten reitet, sticht den Ring.“

---

[1]) The Taming of the Shrew l. c. (Schlgw. Gremio. *I am agreed*): *and 'would I had given him the best horse in Padua to begin his wooing, that would thoroughly woo her, wed her, and bed her, and rid the house of her.*

Merkwürdiger Weise befindet sich auch dieses zweite Sprichwort gleich dem ersten in derselben Abtheilung von Heywood's *Dialogue.*[1]) Des Zusammenhanges wegen lassen wir eine komparierende Uebersicht analoger Gedanken hier folgen. Auch hierbei ist Shakespeare's Version als die maßgebende in die neueren englischen Sammlungen hinübergetreten und von Kompilatoren auch als Quelle angeführt worden, während sonst die Erkenntniß seines Einflusses auf die Volkssprache überhaupt durch Zitation seiner volksthümlichen Sprachschätze kaum erst über den Versuch hinausgekommen ist.

E. *Him that hoppeth best, at last will have the ring* (Heywood, *Dialogue* 1562). — *He that runs fastest, gets the ring* (*Taming of the Shrew* I, 1; Bohn, H. of Prov. 129; Hazl., Engl. Pr. S. 186). - *The last suitor wins the maid* (Ray, 10; Bohn, H. of Pr. 12; Hazl. 375).

Spr. Um den Ring giebt der Liebhaber sein Bestes (Thür.). — Der letzte Freier macht Hochzeit (d. h. er erlangt den Brautring).

8) C. King Richard III. IV, 2.

T. *Let it strike.*[2])

Par. So laß es schlagen.

Spr. Wenn's schlägt, laß es schlagen. — Es komme, was da wolle. — Geschehe, was da wolle. — Mag es immer geschehen.

A. *Well.*

E. *Let it strike* (V.) — *Let happen what will* (ib.). — *Tide what may betide* (ib.). — *Fall back, fall edge!* (Grassow, No. 662).

Bereits Malone hält *Let it strike* für einen sprichwörtlichen Ausdruck, wenn er bemerkt: *This seems to have been a proverbial sentence;* er ist es noch heute. — Wenn man König Richard's tiefsinnige Folgerungen heranzieht, die ihn während des Zwiegespräches mit Buckingham innerlich bewegen, so scheint das Ausschlagen der Stunde hier die sprichwörtliche Anspielung für die

---

[1]) *Where wooers hop in and out long time, may bring*
Him that hoppeth best at last to have the ring.

[2]) Sprachvergleichung s. a. a. O. S. 18.

Beendigung einer Sache überhaupt zu sein: als wenn er dem Vertrauten, der ihn um die Verleihung der Grafschaft Hereford ersucht, während er selbst mit der eigenen, verhängnißvollen Zukunft beschäftigt ist, hätte bedeuten wollen: Laß es gut sein; was geschen soll, geschieht doch.[1]) Die Phrase umschließt hier augenscheinlich eine doppelsinnige Bedeutung. Einmal beschwichtigt der König hiermit die in ihm aufsteigenden, dunklen Ahnungen über das eigene Geschick, da ihn gewisse Prophezeihungen an den unglücklichen Ausgang seiner Herrschaft mahnen. Daß er das Verhängniß, das über ihn hereinbricht, nicht mehr zurückzuhalten vermöge, bekundet er in der stummen Resignation, für die er nur den entsprechenden Sinn des *Let it strike* auszusprechen wagt. Anderseits sucht er mit dieser Phrase Buckingham zu vertrösten, der ihn mit dem ihm vorenthaltenen Lohne peinigt, wie dies der betreffende Theil des Dialogs selbst ergiebt, den wir hier mitzutheilen uns versucht fühlen.[2])

K. Rich. *Ay; what 's o'clock?*
Buck. *I am thus bold to put your grace in mind*
Of what you promis'd me.

---

[1]) Sprichwörtliche Auslassungen gleicher Tendenz sind bei Shakespeare und seinen Zeitgenossen nicht selten. So Hamlet IV, 5: *Let come what comes* — Love's Labour's Lost V, 2: *Come what will come*, und daselbst g. E.: *Befal what will befal* — Macbeth I, 3: *Come what come may* — Lyly, *Mother Bombie* 1594 II, 3: *Come what will* — Locrine (pseudonym 1595 ed. Tauchnitz, S. 162, III, 2): *Let come what will* u. s. w.

[2]) Eine auffallende Aehnlichkeit dieser dialogischen Episode besteht — wenn auch bei durchaus verschiedener Veranlassung, jedoch dem Wortlaute und allgemeinen Inhalte nach — mit einer Stelle des unsrem Dichter gleichfalls pseudonym zugeschriebenen Drama *The Puritan or the Widow of Watling Street*, (imprinted at London by G. Eld) 1607. Der Dialog lautet daselbst (ed. Tauchn. 1865 III, 1) wie folgt:

Skir. *What 's o'clock?*
Frail. *Why, do you take us to be Jacks o 'the clock house?*
Skir. *I say again to you, what is 't o'clock?*
Simon. *Truly, we go by the clock of our conscience. All worldly clocks we know go false, and are set by drunken sextons.*

Ohne uns für die Primogenitur dieser beiden Stellen hier zu entscheiden, liegt irgendwo eine Benutzung oder Nachbildung wohl unbedingt vor. Zudem begegneten wir in dieser Komödie etwa 16 sentenzenartigen Aussprüchen oder volksthümlichen Gedanken, die mehr oder weniger sinnentsprechend mit Stellen aus Shakespeare's Dramen korrespondieren. Da dies in den pseudonymen Stücken vielfach auch nach anderer Richtung der Fall ist, so dürften bei einer fortgesetzt gründlichen Untersuchung auf dem Gebiete der Shakespeare-Forschung noch zahlreiche neue Aufschlüsse zu erwarten sein.

K. Rich. *Well, but what 's o'clock?*
Buck. *Upon the stroke of ten.*
K. Rich. *Well, let it strike.*
Buck. *Why, let it strike?*
K. Rich. *Because that, like a Jack,*[1]) *thou keep'st the stroke*
Betwixt thy begging and my meditation.

Es ist nur erforderlich, sich auf Richard's Gedankenbrücke zu versetzen, die den verbrecherischen König plötzlich von seinen hochfliegenden Plänen hinweg an einen entsetzlichen Abgrund führt, um das sprichwörtliche Intermezzo zu verstehn — wie es der Dichter hier doppelsinnig an eine entschwundene Zeitspanne reihet — das den bis ins innerste Mark erschütterten Usurpator nicht geneigt erscheinen läßt, ein gegebenes Versprechen in diesem Momente durch ein fürstliches Geschenk einzulösen.

9) C. Hamlet IV, 2.

T. *A knavish speech sleeps in a foolish ear.*[2])
Par. Eine böse Rede schläft in dummen Ohren.
Spr. Auf dumme (alberne) Reden gehören taube Ohren. — Wüste Reden, wüste Ohren (Wan. III. 1552, 121.).
A. *I am glad of it.*
E. *A knavish confession should have a cane for absolution* (Bohn, H. of Prov., S. 292). — *For mad words, deaf ears* (ib. S. 357). — *A knavish speech sleeps in foolish ears* (V.).

Der Dichter legt seinem Helden, der die während seines vorgeblichen Wahnsinnes an ihn gerichteten Fragen und Anforderungen zu entstellen oder absichtlich zu verdrehen sucht, hier unzweifelhaft ein wirkliches Sprichwort in den Mund, wodurch er seine eigenthümlich absurden Gedanken um so mehr zu verhüllen und seine Zuhörer zu irritieren glaubt, als er auch dem bekannten Volkswort, wie die obige Sammlung erweist, eine gleich sarkastische

---

[1]) Es ist hier sowohl wie in The Puritan (s. S. 38, Note 2) und in K. Richard II. V, 5 der im Volksmunde bekannte Glockenhans oder Glockenschwengel (*Jack of the clock*) gemeint, der namentlich in früheren Zeiten an Thurmuhren und Glockenwerken oft in recht komischen Figuren angebracht war und, durch einen Mechanismus in Bewegung gesetzt, die Stunden zu schlagen pflegte. Auf diese automatische Figur, die unter den mit *Jack* bezeichneten und zahlreich vertretenen volksthümlichen Benennungen dieses Genres, die tief in das englische Volksleben eingriffen, eine besondere Stelle einnimmt, werden wir gehörigen Ortes noch zurückkommen.

[2]) Sprachvergleichung s. a. a. O. S. 20.

Behandlung zu Theil werden läßt. Seine Zuhörer sollen sich demnach nicht darüber wundern, wenn sie seine bilderreichen und an das Hyperbolische streifenden Gleichnisse nicht zu fassen vermögen, sondern dies vielmehr dem eigenen unzureichenden Verstande zuschreiben. So gebraucht Hamlet unmittelbar vorher, als er von den Beamten und Vertrauten des Königs spricht, die einem Schwamme gleich dessen Mienen, Befehle und Gunstbezeugungen sich anzueignen wissen, ein seiner Umgebung noch unverständlicheres zweites Gleichniß, wenn er Folgendes bemerkt (Schlgw. Hamlet. *Ay, Sir):*

He keeps them like an ape in the corner of his jaw;[1]) *first mouthed, to be last swallowed. When he needs, what you have gleaned, it is but squeezing you, and, sponge, you shall be dry again* „Er (der König) hält sie wie ein Affe den Bissen im Winkel seines Kinnbackens; zuerst in den Mund gesteckt, um zuletzt verschlungen zu werden. Wenn er braucht, was ihr aufgesammelt habt, so darf er auch nur drücken, so seid ihr, Schwamm, wieder trocken.“

Als ihm hierauf erwidert wird, daß man ihn nicht verstehe, antwortet Hamlet scheinbar naiv mit dem obigen Sprichworte, daß ihm dies lieb sei, und zu dem eigentlichen Gegenstande des dramatischen Vorgangs übergehend, ruft er seiner Umgebung das unmittelbar darauf folgende und gleichfalls aus dem Volksmunde stammende Mahnwort zu: *Hide fox, and all after* „Versteck' Dich, Fuchs, und Alle hinterdrein“.[2]) Während das räthselhafte Zitat,

---

[1]) In Q. A findet sich die Lesart: *For he doth keep you as an ape doth nuts, in the corner of his jaw.* Beide Varianten sind bei der innigen Verwandtschaft von Gleichniß und Sprichwort auch im Volksmunde gebräuchlich:

Spr. Er spielt wie der Affe mit der Nuß (dem Apfel).

E. *It is like nuts to an ape* (Bohn, H. of Prov. 432).

Sprachvergleichung s. a. a. O. S. 20.

[2]) Auch in dem bei uns üblichen Versteckenspiele lautet ein an das obige Dictum erinnernder Kinderreim:

Der Fuchs geht 'rum, sieh dich nicht um!

der gleichfalls den Zuruf an die Mitspielenden enthält, den versteckten Fuchs gewähren zu lassen.

Aehnliches bemerkt auch Malone von dem gleichen englischen Spiele, das hier den Gegenstand einer sprichwörtlichen Anspielung Seitens des Dichters ausmacht. Dem gleichen Sinne entspricht die in dem pseudonymen *The Merry Devil of Edmonton* (1608 ed. Dodsl. V, S. 243; ed. Warnke u. Pröschold, Pseudo-Shakesp. Plays. II; I, 3, S. 13) vorkommende Redensart: *The false fox is now in hand.*

Ebenso begegnen wir bei Zeitgenossen des Dichters einer zweiten, wahrscheinlich demselben Spiele entnommenen und in beiden Sprachen gebräuchlichen,

obgleich es einem damals bekannten Gesellschaftsspiele entnommen ist, den Umstehenden in seiner Anwendung aus dem Munde des Prinzen sicherlich ebenso wenig verständlich war, als die von ihm gebrauchten Gleichnisse, spielt Hamlet hier wiederum auf den schuldbeladenen König und dessen Helfershelfer an, die er ebenso sicher zu entlarven vermeint, wie der aus einem Versteck in das andere schlüpfende Fuchs des Spieles doch endlich gleichfalls ertappt wird.

10) C. King John IV, 2.

T. *Therefore, to be possess'd with double pomp,*
To guard a title that was rich before,
To gild refined gold, to paint the lily,
To throw a perfume on the violet,
To smooth the ice, or add another hue
Unto the rainbow, or with taper-light
To seek the beauteous eye of heaven to garnish,
Is wasteful, and ridiculous excess.

Drum, sich umgeben mit zwiefachem Prunk,
Ein Recht verbrämen, das schon reich zuvor,
Vergülden reines Gold, die Lilie malen,
Auf die Viole Wohlgerüche streun,
Eis glätten, eine neue Farbe leih'n
Dem Regenbogen, und mit Kerzenlicht
Des Himmels schönes Auge schmücken wollen,
Ist lächerlich und unnütz Uebermaß.

Gelegentlich der wiederholten Krönung König Johann's hat der Dichter dem Grafen von Salisbury eine Reihe volksthümlicher Erfahrungssätze in den Mund gelegt, um die unumwundene Erklärung Pembroke's, der die zweite Krönung aus diplomatischen Gründen gemißbilligt hatte, nun auch mit inneren, überzeugenden Motiven zu unterstützen. Es sind daher acht sprichwörtliche, nahezu an's Hyperbolische streifende Redensarten zu einer Gruppe vereinigt worden, wie dies bei Shakespeare häufig geschieht, wenn er mit vermehrten oder verschärften Argumenten einen dramatischen Vorgang zu rechtfertigen oder zu beleben sucht. Die Uebertreibung, deren sich der König durch die übereilte Doppelkrönung schuldig gemacht hatte, und womit er nur um so deutlicher die peinigende Angst verrieth, mit der das eigene Gewissen den gekrönten Ver-

---

stehenden Redensart: Der Fuchs geht 'rum; der Fuchs ist da: *the fox is at hand.* So bei Rob. Greene, *James IV* (1598 ed. Dyce 1861, S. 197b): *I perceive the fox at hand.*

brecher heimlich plagte, mußten auch den Argumenten der Gegenrede die eigenthümliche Färbung verleihen, mit denen es der Dichter verstand, sie zu einer gemeinsamen Abweisung zu verschmelzen und so als wirksames Gegenmittel geltend zu machen. Das gemeinsame Schlagwort der Gruppe *It is wasteful, and ridiculous excess,* das hier zugleich auch als logisches Merkzeichen für die Sprichwörtlichkeit sämmtlicher Redensarten hervortritt, enthüllt denn auch die Intentionen des Dichters ihrem vollen Umfange nach. So augenfällig dieselben daher auch den Vorgang selbst, die Krönung, als überflüssig bestätigen wollen, so richtet sich deren Schwerpunkt doch um so mehr auch auf die verbrecherischen Maßregeln des Königs, die als ebenso unzweckmäßig als verwerflich gegeißelt werden sollen. Diese Reihe von Thatsachen, die an und für sich als überflüssig und in der Verfolgung eines müßigen Zweckes zugleich auch lächerlich erscheinen, boten dem Dichter ein hinreichendes Material, um darin eine Fülle populär sittlichen Gehalts zu entfalten, der für die ganze Entwickelung der Scene und für die Fortspinnung des Dialogs entscheidend wirkte. An dieser Stelle ist es uns nur vergönnt, die sprichwörtlichen Redensarten selbst im Wortlaute des Originals und der Uebertragung im Anschlusse an das bereits erwähnte Merkzeichen hervorzuheben, während wir die Vergleichung mit fremden Idiomen erst in der Sammlung selbst heranziehen werden:

a) T. *To be possess'd with double pomp.*[1])
Par. Sich mit zwiefachem Prunk umgeben.
A. *'T is wasteful.*
Spr. Er will einen Hut (Handschuh) über den andern ziehn (Thür.). — Doppelter Putz ist nichts nutz (ib.).

b) T. *To guard a title that was rich before.*[2])
Par. Ein Recht verbrämen, das schon reich zuvor.
A. *'T is wasteful.*
Spr. Ein Recht beanspruchen, das man längst besitzt. — Ein Recht geltend machen, das kein Mensch bestreitet. — Ein offenbar Recht bedarf keiner Begründung.

---

[1]) *He will vail bonnet to beauty* (Lyly, *Endymion* 1591 III, 3).

[2]) Im englischen Volksmunde begegnen wir noch der komischen Redensart: *He shows his title so much as to be laughed at.* — Obigem Ausspruche dürfte ein Rechtssprichwort zu Grunde liegen, während das Bild selbst einem überreichen Besitzthume entnommen ist, das keiner weiteren äußeren Ausstattung bedarf.

c) T. *To gild refined gold.*[1])
Par. Feines Gold vergülden.
A *'T is wasteful.*
Spr. Er will das Gold vergolden (in Gold fassen). — Gold läßt sicht nicht vergolden.

d) T. *To paint the lily.*[2])
Par. Die Lilie malen.
A. *'T is wasteful.*
Spr. Er will die Rosen (die Blumen) malen. — Er will die Rose schöner machen, als sie ist.

e) T. *To throw a perfume on the violet.*
Par. Auf die Viole Wohlgerüche streun.
A. *'T is wasteful.*
Spr. Ein Veilchen kann nicht schöner riechen.

f) T. *To smooth the ice.*
Par. Eis glätten.
A. *'T is wasteful.*
Spr. Das Eis glätten wollen. — Eis braucht man nicht zu glätten.

g) T. *To add another hue unto the rainbow.*
Par. Dem Regenbogen eine neue Farbe leihen.
A. *'T is wasteful.*
Spr. Er will dem Regenbogen eine Farbe zusetzen. — Dem Regenbogen die achte Farbe verleihen.

h) T. *With taper-light to seek the beauteous eye of heaven to garnish.*
Par. Mit Kerzenlicht des Himmels schönes Auge schmücken wollen.

---

[1]) Eine hyperbolische Einkleidung aus dem Volksmunde für alles Uebermäßige und Ueberflüssige, wie dies in greifbaren Bildern auch in den folgenden Redensarten hervortritt.

[2]) Ferner: *To paint the rose* — der natürlichen Farbe der Blume eine künstliche hinzufügen wollen, um ihren Reiz zu erhöhen. In den Sonetten begegnen wir diesem und ähnlichen Gedanken nicht selten. So heißt es in Son. 67 (vgl. auch Son. 82 und 100):

Why should poor beauty indirectly seek
Roses of shadow, since his rose is true?
Wie sollte Schönheit ärmlich Schatten leihn
Von Rosen, wenn sie selbst als Rose glüht?

A. *'T is wasteful.*

Spr. Den Himmel schöner machen wollen, als er ist. — Der Himmel ist ihm nicht blau genug. — Das Sonnenlicht strahlt ihm nicht hell genug. — Er möchte die Sonne an Glanz übertreffen.

Der letzte hyperbolische Ausspruch ist zwar vom Dichter nicht sprichwörtlich veranlagt, aber durch den Tropus, die Sonne als das herrliche Auge des Himmels *(the beauteous eye of heaven)* zu bezeichnen, in der poetischen Darstellung noch erhöht worden, wodurch zugleich eine Steigerung der Gruppe in rhetorischer Hinsicht für die gesammte Argumentation derselben bewirkt werden mußte.

Von den adverbialen Formeln für die Sprichwörtlichkeit sei es uns gestattet, uns denjenigen logischen Merkzeichen zuzuwenden, die durch substantivische Wortformen vertreten sind, oder durch Redeweisen und Phrasen, die entweder durch Verschmelzung mit einem Substantiv entstanden sind, oder auch sich nur auf ein solches stützen. Die Grundelemente fur die Ursprünglichkeit sprichwörtlicher Bilder und Gedanken, wie wir sie namentlich in Verbalbegriffen der Behauptung, Erfahrung, Beobachtung und Wahrnehmung vorfanden und kennzeichneten, bleiben stets die Basis parömiologischer Forschung. Allein zur Errichtung des Gebäudes reicht das Fundament allein nicht aus. So bedarf auch unser parömiologisches Sprachgebäude noch der Fügung und Ergänzung bis in die einzelnen Theile und Gänge, um aus den unteren Regionen, in denen wir uns bezüglich der Erkennungsmomente des sprichwörtlichen Materials noch befinden, auch in die oberen Räume zu gelangen.

Erkannten wir in den adverbialen Anführungsformen, wie bereits bemerkt, noch die Verbindungslinie zwischen verbalen und logischen Merkzeichen, so entfernen wir uns mit den substantivischen Formeln bereits allmählich von derselben. Anstatt der Begriffe treten die Vorstellungen in den Vordergrund, und dieser Verwandlungsprozeß hat mancherlei Schwierigkeiten im Gefolge. So lange die Andeutung oder Hinweisung auf sprichwörtliches Material sich auf eine damit zusammenhangende Induktion des Autors gründet, vermag man sich auf dessen Gedankenbrücke zu versetzen, um die Verkettung der Begriffe zu erkennen und den eigenen Gedankenapparat von dem traditionellen zu unterscheiden.

Je komplizierter solche Merkzeichen werden, oder je mehr sie sich in bloßen Wortformen bewegen, desto schwieriger wird bei aller Klarheit der Vorstellung für die Wortbedeutung selbst das Erkennungsmoment, so daß dieses Hilfsmittel um so leichter versagt, die Absicht des Autors in der Benutzung volksthümlichen Sprachmaterials zu entdecken, wenn man nicht zu unterscheiden vermag, auf welche Weise und bis zu welchem Grade die Induktion des Dichters von der gleichsam unbewußten Gewalt der sprachlich-volksthümlichen Tradition beeinflußt worden ist. Mehr oder weniger ist diese Erscheinuug bereits bei den substantivischen Formeln bemerkbar.

Wir heben nunmehr hier diejenigen von ihnen hervor, welche entweder zur Erbringung eines Beweises dienen: *'T is a common proof,*[1]) *We 'll leave a proof,*[2]) *As by proof;*[3]) oder die eine Forderung des Rechts oder der Zeit umschließen: *Nature craves,*[4]) *The age is grown so picked;*[5]) die eine Absicht oder ein Unternehmen bekunden: *The task he undertakes is,*[6]) *What labour is it;*[7]) die Gewohnheitsmäßiges berühren, also auf Sitten und Gebräuche, oder

---

[1]) Vgl. Nr. 11 des Textes.

[2]) Merry Wives of Windsor IV, 2: *Wives may be merry and yet honest do* „Ein Weib kann lustig und doch ehrlich sein."

[3]) King Richard III. II, 3: *The waters swell before a boist'rous storm.* Par. Die Wasser schwellen vor dem wüstem Sturm. Spr. Vor dem Sturme schwillt das Meer an. *The waters swell before a storm* (V.). — Bei Holinshed lautet dieser Satz: *As the sea without wind swelleth of himself sometime before a tempest* etc.

[4]) Troilus and Cressida III, 2: *All dues be render'd to their owners* „Dem Besitzer (Eigenthümer) gebührt sein Gut." — Ein zweifellos juristisches Sprichwort. Der Dichter unterscheidet dort in der Folge zwischen *law of nature,* dem Naturrecht, und *law in each well-order'd nation,* dem Staatsrecht, während er sie anderweitig wiederum zusammenfaßt (*these moral laws of nature and of nations*), um vielleicht auch an das Völkerrecht zu erinnern. Die juristischen Sprichwörter bei Shakespeare werden wir gehörigen Ortes behandeln.

[5]) Vgl. Nr. 12 des Textes.

[6]) King Richard II. II, 2: *Numb'ring sands* (*To number sands*).

Par. Sand zählen. Spr. Er möchte die Sandkörner zählen. Sprichwörtlich von vergeblichen Bemühungen. — An derselben Stelle und mit gleicher Bedeutung findet sich die im Texte Nr. 13 erwähnte sprichwörtliche Redensart.

[7]) A Lover's Complaint V. 35: *To leave the thing, we have not* „Etwas aufgeben, was man nicht besitzt". Die sprichwörtliche Redensart ist allen neueren Sprachen gemeinsam. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß auch ein Sprichwort gleichen Sinnes gebräuchlich war: *It 's no labour, to leave the thing we have not,* das der Dichter nach seinem Bedürfnisse umgestaltete, indem er die negative in die interrogative Form verwandelte. Derartige syntaktische Wand-

Abnormitäten von Land und Leuten hindeuten: *Country's manners,*[1]) *Language,*[2]) *Poor fool,*[3]) *Men (men say);*[4]) die als Entschuldigung oder entschuldbare Voraussetzung gelten: *Saving reverence;*[5]) oder die spezielle Aussagen von lokaler Bedeutung, Standesregeln und Wahlsprüche präzisieren: *A grandsire phrase,*[6]) *The constable's own word,*[7]) *'T is your cue,*[8]) *The word* und *The motto thus.*[9])

---

lungen sind auch sonst bei Shakespeare häufig, wie wir dies für das parömiologische Material noch ausführlich erörtern werden.

A Lover's Complaint V, 35: *Mastering what not strives*: Ohne Kampf siegen. Auch hier mag eine ähnliche Wandlung vorgekommen sein. Die sprichwörtlichen Redensarten: *To master without strife, to conquer without fight* sind analogen Sinnes. — An gleicher Stelle befindet sich noch eine dritte Redensart aus dem Volksmunde, die wir jedoch erst bei Erörterung der Gruppe selbst anführen werden, da sie einer eingehenden Besprechung bedarf.

[1]) King John I, 1: *To give the (our) betters way.*

Par. Den Höheren den Vortritt gewähren. Spr. Die Höheren haben den Vortritt (Vorrang). — In dem gleichen Sinne hat sich bei uns das aus Schiller's Fiesko sprichwörtlich gewordene Zitat eingebürgert: Der Herzog hat den Vortritt.

[2]) Cymbeline III, 3: *He that strikes the venison first, shall be the lord o' the feast.*

Par. Wer zuerst ein Wild erlegt, der ist der Herr des Festes. Spr. Wer das Wild erlegt hat, dem gehört auch der Braten (Thür.). — Dagegen auch: Der Eine jagt das Wild, der Andere ißt den Braten (Simrock, 1607). Obgleich das Sprichwort, wie dies aus der speziellen Anführungsform des Textes (*This is not hunter's language*) hervorgeht, eigentlich der Jägersprache zugehört, will der Dichter es hier nicht in dem bekannten Sinne aufgefaßt wissen.

[3]) Vgl. im Texte Nr. 14.

[4]) Vgl. im Texte Nr. 15.

[5]) Romeo and Juliet I, 4, oder, wie die substantivische Formel in Cymbeline IV, 1 lautet: *Saving reverence of the word.* Die in der Form einer Phrase ertheilte Anführungsform soll als Entschuldigungsmoment dienen, um eine Behauptung in milderem Lichte erscheinen zu lassen, als sie ihrem Wortlaute nach aufgefaßt werden könnte, oder um Ungeziemendes, wenn dies aus einer vulgären Redensart präsumiert werden sollte, von vornherein abzuschwächen oder unter dieser Voraussetzung gänzlich zu beseitigen. Ihres meist obscönen oder vulgären Inhaltes wegen müssen wir es uns an dieser Stelle versagen, Zitate hierüber aus des Dichters Werken mitzutheilen, was jedoch in der Sammlung geschehen wird. Dagegen mußte die Formel selbst des Zusammenhanges wegen hier Erwähnung finden.

[6]) Vgl. im Texte Nr. 16.

[7]) Vgl. im Texte Nr. 17.

[8]) Much Ado II, 1: *Silence is the perfectest herald of joy.*

Par. Schweigen ist der beste Herold der Freude. Spr. Eine stille Freude ist die beste, wohlthuendste.

[9]) Ueber beide Anführungsformen vgl. im Texte Nr. 18.

11) C. Julius Caesar II, 1.

T. *Lowliness is young ambition's ladder.*[1])

Par. Die Demuth ist der jungen Ehrsucht Leiter.

Spr. Demuth ist die Mutter (die Sprosse) der Ehre (Simrock, 1528). — Demüthige Dich, so fürdert's (fördert's) Dich (vgl. Wan. I, 571, 1). — Demuth steht auf der ersten (untersten) Sprosse der Leiter (Thür.). — Bescheidenheit (Demuth) ist die Staffel zur Größe (ib.).

A. *'T is a common proof.*

E. *The easiest way to dignity is humility* (Bohn, H. of Prov., 503). — *Humility often gains more than pride* (ib. 409).

Die Auseinandersetzung über die charakteristische Veranlagung Caesar's, welche der Dichter dem Brutus zutheilt, entspricht durchaus der dramatischen Situation, wenn diese in einem allgemeinen Erfahrungsatze gipfelt, wie ihn des Lebens Wirklichkeit bestätigt. Was man von Caesar befürchtet, und was zur Vorbeugung und Beseitigung jener Gefahr von den Verschworenen für nothwendig erachtet wird, ergiebt sich gleichsam von selbst aus jener Reihe der Folgerungen, die Brutus zur Erhärtung und zum Beweise jenes Erfahrungssatzes heranzieht, wenn er bemerkt:

— 'Tis a common proof,
That lowliness is young ambition's ladder,
Whereto the climber-upward turns his face;
But when he once attains the upmost round,
He then unto the ladder turns his back,
Looks in the clouds, scorning the base degrees
By which he did ascend. So Caesar may:
Then, lest he may, prevent —[2])

um mit dem gleichfalls dem Volksmunde entnommenen und hier der Situation wohl angepaßten Gleichnisse zu schließen:

And therefore think him as a serpent's egg,
Which, hatch'd, would, as his kind, grow mischievous;
And kill him in the shell.

— Doch oft bestätigt sich's,
Die Demuth ist der jungen Ehrsucht Leiter:
Wer sich hinanklimmt, kehrt den Blick ihr zu;
Doch hat er erst die höchste Spross' erreicht,
Dann kehret er der Leiter seinen Rücken,

---

[1]) Sprachvergleichung s. a. a. O. S. 26.

[2]) Cf. Delius II, S. 272 Note 12.

Schaut himmelan, verschmäht die niedern Tritte,
Die ihn hinaufgebracht. Das kann auch Caesar:
Drum, eh er kann, beugt vor. —
Drum achtet ihn gleich einem Schlangenei,
Das ausgebrütet, giftig würde werden
Wie sein Geschlecht, und würgt ihn in der Schale.

12) C. Hamlet V, 1.

T. *The toe of the peasant comes so near the heel of the courtier, he galls his kibe.*[1])

Par. Der Bauer tritt dem Hofmann auf die Fersen.

Spr. Der Bauer ist ein grober Geselle, tritt er dem Adel auf die Schwelle (Thür.). — Der Bauer tritt dem Edelmann auf den Fuß.

A. *The age is grown so picked.*

E. *When the peasant (yeoman) comes near the courtier, he galls his kibe* (V.). — *The rustic easily changes from what he once was* (ib.). — *No pride like that of an enriched beggar* (Bohn, H. of Prov. 462).

Der Dichter bietet hier mit seinem volksthümlichen Beitrage gleichsam ein Gutachten über den Zeitcharakter dar, das er seinem Hamlet in den Mund gelegt hat, und aus welchem eine bestimmte Verderbniß des von ihm beobachteten Herkommens zu Tage tritt. Diese Kritik deutet der Dichter hier in dem etwas seltsamen, logischen Merkzeichen an: *The age is grown so picked* „Das Zeitalter ist so spitzfindig geworden", das mit dem darauffolgenden Sprichworte erst dadurch recht verständlich wird, daß man den Zeitgeschmack beachtet, der die eigentliche Veranlassung zu jener eigenthümlichen Einkleidung des Volkswortes gegeben hat, um mit der Ueberhebung einer bestimmten Gesellschaftsklasse auch die ganze Umgebung tadelnd zu berühren, in der sich Hamlet bewegte, und in deren Sphäre sich die erschütternden Ereignisse jener Tragödie abspielten. Auch hierin finden wir ein erneutes Beispiel, wie Shakespeare mit scheinbar geringfügigen Mitteln sein großes Charaktergemälde zu illustrieren weiß, wenn er aus der Volkssprache ein einfaches Sprichwort oder aus dem Volksbewußtsein eine bezügliche Anschauung aufgreift, oder wenn er, wie hier, den Volksgebrauch, spitze, schnabelförmige Schuhe zu tragen, zu einem Urtheil zu verwenden versteht, um mit einem treffenden Wortspiele

---

[1]) Sprachvergleichung s. a. a. O. 27.

ein ganzes Zeitalter zu geißeln. Schon Johnson erkennt in dieser Veranlassung die Absicht des Dichters, indem er bemerkt: *There was about that time a picked shoe, that is, a shoe with a long pointed toe, in fashion, to which the allusion seems likewise to be made: Every man now is smart, and every man now is a man of fashion.* Sogar der Bauer, dem der Volksmund sein beharrliches Festhalten an das Herkömmliche mit Vorliebe zuzuschreiben pflegt, wird von einer Modekrankheit befallen, tritt aus seiner Abgeschlossenheit heraus und wird von der Tyrannei des Zeitgeschmacks nur noch mehr mit fortgerissen. Dadurch aber schreitet er über die Voreingenommenheit seines Standes hinaus, indem er wähnt, mit der Theilnahme am Zeitgeschmacke zugleich auch dem Zeitbewußtsein und der allgemeinen Bildung zu huldigen. In diesem Drange eines scheinbar behäbigen Lebens wachsen seine Bedürfnisse, seine Ansprüche, seine Theilnahme am öffentlichen Leben, und er ahnt nicht, daß die Leidenschaftlichkeit, die ihn auf diesem Pfade vorwärts drängt, vorwiegend nur die Triebfeder einer niederen Gesinnung, die Folge des gepflegten Eigendünkels und der Selbstüberhebung sind — die Erscheinungen oder Symptome einer spitzfindigen, superklugen und in falschen Illusionen schwelgenden Welt.

Aehnlich wie hier, wo das Sprichwort die Arroganz des gemeinen Streberthums so abfällig kennzeichnet und bloßstellt, weil es auf die äußere Erscheinung hin einen nichtigen Vorwand zeigt, seine Gleichstellung mit Leuten zu bewerkstelligen, die ihm an gediegenen Vorzügen überlegen sind, hat es der Dichter verstanden, in den mannigfachsten Wendungen seiner sentenzenreichen Sprache diese Schattenseite der menschlichen Gesellschaft zu kritisieren und zu beleuchten.[1]) Er gelangt dabei immer zu dem Resultate, daß der Niedriggesinnte — nach den bezeichnenden Vergleichungen der

---

[1]) Heben wir unter vielen nur die eine Stelle aus 1 K. Henry VI. II, 4 hervor: *We grace the yeoman by conversing with him* „Wir thun den Bauern zu viel Ehre an, mit ihm zu reden". Hier ist der Yeoman Repräsentant des oben bezeichneten Streberthums, der Yeoman, der bekanntlich dem Hochadligen im Range nachstand, weil ihm nicht gestattet war, einen Helmbusch im Wappen zu führen, während er jenen dennoch mit seinem Embleme zu überragen glaubte. Zahlreiche volksthümliche Auslassungen finden sich unter diesem oder dem obigen Bilde als Warnung vor, mit dem Niedriggesinnten nicht zu verkehren, und die oft seltsamsten Vorsichtsmaßregeln weiß der Allerweltsverstand zu diesem Zwecke der Volkssprache anzuvertrauen. Alle Idiome haben einen gebührenden Antheil an der Verwendung komischer Sprachbilder bei der Behandlungsweise eben dieser Materie.

Volkssprache — durch äußere Auszeichnungen, oder durch Glücksfälle aller Art nicht gebessert zu werden pflegt, während der Gesinnungstüchtige selbst aus den Gefährnissen eines wandelbaren Geschickes geläutert hervorgeht.

13) C. K. Richard II. II, 2.

T. *Drinking oceans dry.*

Par. Er will die Meere trinken.

Spr. Er will das Meer ausschöpfen (vgl. Wan. III 557, 67, 90).

A. *The task he undertakes is.*

E. *To drink the ocean dry.*

Die Sprichwörtlichkeit sowohl als auch die Bedeutung der Redensart wird von der Anführungsform angedeutet. Bei Marlowe, *Jew of Malta* (1589 Akt V; ed. Dodsl. VIII, S. 327) wird bereits diese sprichwörtliche Phrase am Schlusse des Dramas wie folgt verwendet:

As sooner shall they drink the ocean dry
Than conquer Malta, or endanger us.

14) C. Much Ado II, 1.

T. *It (the heart) keeps on the windy side of care.*[1])

Par. Das Herz hält sich immer an der Windseite des Kummers.

Spr. Die Sorgen muß man nicht von der Windseite betrachten. — Das Herz, erfüllt von Sorgen, hofft auf der Zukunft Morgen. — Er versteht es, Nichts (Alles) von der Windseite zu betrachten. — Man muß die Sorgen an's Bein binden. — Er bindet die Sorgen an's Bein.

A. *I thank it, poor fool.* Ich weiß es dem närrischen Dinge Dank.

E. *The heart, the more heavy it is for grief, the more hope it conceiveth of recovery* (John Lyly, *Midas* 1592 l. c. V, 1, S. 355). — *A thousand sorrows strike at one poor heart, and yet it lives* (Dekkar, *The Honest Whore* II, 6 ed. Dodsl. III. S. 373). — *Careless men let their end steal upon them unawares and unprovided* (Bohn, H. of Prov., S. 335). — *Care not would have it* (Ray 84).

Auch humoristische Bemerkungen aller Art wie hier, namentlich an Hyperbeln, Euphemismen und Epitheta geknüpft, stellen ihr Kontingent zu den substantivischen Formeln des Dichters, um

[1]) Sprachvergleichung s. a. a. O. S. 29.

als logische Merkzeichen auf die Sprichwörtlichkeit eines Gedankens hinzudeuten. Wie bei dem Merkzeichen *Language* (s. S. 46, Note 2) ist es uns auch hier nur vergönnt, ein einziges Beispiel hervorzuheben, um in der Sammlung selbst jene Gattungen zu vervollständigen.

Das Herz, hier scherzhaft *poor fool,*[1]) nach dem Geschmacke der Zeit von Shakespeare wohl auch nur *fool*[2]) benannt, wird ähnlich auch im deutschen Volksmunde humoristisch mit einem nicht unbeliebten Epitheton „das närrische Ding" betitelt. Als solches muß es Empfindungen umschließen, denen es jenen sonderbaren Beinamen in beiden Sprachen zu verdanken hat. Der Volksmund kennt in der That eine ganze Reihe absonderlicher Regungen, die nicht bloß öffentlich über des Lebens Alltäglichkeit emporragen, sondern häufiger noch sich unbeobachtet in ein isoliertes Kämmerlein zurückziehen, um dort des Lebens Täuschungen und Erfahrungen, abgeschlossen von der Welt, heimlich zu durchwandern. Zu den absonderlichsten Regungen des „närrischen Dinges" aber gehört die Hoffnung, die Shakespeare in allen Variationen der poetischen Darstellungsformen aus der eigenen Welt seiner Empfindungen wiedertönen läßt. Bald erscheint es durch die nüchternsten Enttäuschungen des Alltagslebens gedrückt und von Sorgen gebeugt, bald in seinem Lebenslichte durch die bittersten Erfahrungen getrübt, bald in seinem Lebensodem durch erbärmliche Hemmungen und Hindernisse bedrängt und in seinem Lebenspulse durch Kümmernisse beschwerlichster Art bedroht; aber dennoch entwickelt es nach den tiefsten Seufzern der Verlassenheit ein so unbeschränktes Selbst- und Gottvertrauen, nach den empfindlichsten Schlägen des Schicksals eine so unbeugsame Hoffnung, daß wir eine so zähe Widerstandskraft bewundern müssen, womit ein einziger Muskel — wenn auch der werthvollste der menschlichen Organisation — sich zu bergen, zu schützen, zu vertheidigen und zu erhalten weiß, den anstürmenden Geschicken einer ganzen Welt gegenüber! Der Dichter aber, der die mächtigen Regungen dieses Herzens nach allen Seiten hin dramatisch gestaltete, der uns bald mit dem Wogensturme seiner Leidenschaftlichkeit erschüttert, bald durch den Zauber seines Frohsinns aufjauchzen läßt, um uns an

---

[1]) Im Texte lautet die Stelle:

D. Pedro. *In faith, lady, you have a merry heart.*

Beatr. *Yea, my lord; I thank it, poor fool, it keeps on the windy side of care.*

[2]) Vgl. Love's Labour II, 1: *Is the fool sick?*

der Offenbarung seiner innersten Geheimnisse und Empfindungen zu ergötzen: dieser Dichter erschließt uns vor Allem auch die humoristische Perspektive jenes Lebensnerves, den er nicht nur in den tiefsten Tönen der Verzweiflung und des Lebenskonfliktes ausbrechen läßt, nicht nur bis zu den höchsten Stimmlagen der heitersten Freude, der obsiegenden Liebe und der befriedigten Lebenslust begleitet, sondern den er auch mit tiefpsychologischer Erkenntniß zu ergründen weiß in seinen jovialen Bekenntnissen, in seinen scherzhaften Anspielungen und komischen Situationen. — Das obige Sprichwort, in dem das Herz zur Windseite der Sorge sich kehrt, hat denn der Dichter mit verständnißreichem Kennerblick auch in seinem Lustspiel an die rechte Stelle gesetzt.

15) C. Comedy of Errors IV, 2.

T. *Time comes stealing on by night and day.*[1])

Par. Die Zeit stiehlt sich von dannen bei Tage wie bei Nacht.

Spr. Die Zeit vergeht, ob's Tag oder Nacht ist. — Die Zeit vergeht; sie ist an keinen Pfahl gebunden (vgl. Wan. V. 554, 695).

A. *Men say.*

E. *Time fleeth away without delay* (Ray 162). — *Time flees away at night and day* (V.). — *Time will away at night and day* (ib.). — *Time will away.*

Zur Bestätigung gleichmäßiger Vergänglichkeit wird das Sprichwort, das sich übrigens in keiner englischen Sammlung vorfindet, dort in einem launigen Dialoge erwähnt und auf den Volksmund zurückgeführt. Die Vergänglichkeit, ebenso gleichmäßig und nachhaltig, ist weder von einem Zeitmaß noch von einer Zeiteintheilung abhängig, wie dies der menschlichen Berechnung eigen zu sein pflegt. Wie der Dieb Nichts verschont, sondern unabhängig vom Wechsel des Tages nur die günstige Gelegenheit zur Ausführung seines Raubzuges benützen will, so kennt auch die Zeit weder Rücksicht noch Maß. Tag und Nacht, Lenz und Herbst, Jugend und Alter sind ihrem mächtigen Griffe mit gleichem Nachdruck unterworfen; Flüchtigkeit und Eile, Wandel und Wechsel sind die Boten und Genossen der diebischen Zeit. Ihr Loosungswort heißt „Vorwärts", und auf ihrem Gebiete ist ein Rückschritt unmöglich. *(The hours come back — that did I never hear).* Derartige Gedanken bringt der Dichter mit dem obigen Volkswort zum Abschluß, wenn er sagt:

---

[1]) Sprachvergleichung s. a. a. O. S. 30.

Time is a very bankrout, and owes more than he 's worth to season.
Nay, he 's a thief too: have you not heard men say,
That Time comes stealing on by night and day?
Zeit ist bankrott und schuldet mehr dem Zufall als sie werth ist.
Dann ist die Zeit ein Dieb auch; habt auf den Spruch nur Acht:
Die Zeit stiehlt sich von dannen, bei Tage wie bei Nacht.

16) C. Romeo and Juliet I, 4.

T. *The game was ne'er so fair, and I am done.*[1])
Par. Nie war das Spiel so schön (doch ich bin matt).
Spr. Wenn das Spiel am schönsten ist, soll man aufhören.
A. *A grandsire phrase.*
E. *Give over when the play is good* (Bohn, H. of Prov. 360). — *Give over when the play is at the fairest* (V.). — *The best thing in gaming is that it be but little used.* — *It is well to leave off playing, when the play is at the best.* — *Fair play's jewel; don't pull my hair* (Bohn, H. of Pr. 159). — Scot.: *Gie over when the play is gude* (Dür. I., 59). — *Leave aff as lang as the play 's gude* (Bohn, H. of Prov. 248).

Zur Erklärung dieser seltsamen sprichwörtlichen Anspielungen, die wir schon der Anführungsform wegen hier nicht übergehn dürfen, theilen wir die bezügliche Stelle aus dem Texte mit:

For I am proverb'd with a grandsire phrase:[2])
I'll be a candle-holder, and look on —
The game was ne'er so fair, and I am done.
Ich habe mich verbrämt mit einem alten
Großvaterspruch: Wer's Licht hält, schauet zu!
Nie war das Spiel so schön; doch ich bin matt.

Schon die Uebertragung dieser Episode bietet eine besondere Schwierigkeit dar, zumal die Kommentare verschiedener Ansicht darüber sind, mit welcher der beiden sprichwörtlichen Andeutungen

---

[1]) Sprachvergleichung s. a. a. O. S. 31.

[2]) Mit dieser Anführungsform eines alttraditionellen Volkswortes steht Shakespeare übrigens nicht allein. Schon Lyly, *Mother Bombie* (1594 II, 5 in Old English Plays, London 1824 I. S. 234) kennt eine ähnliche Einkleidungsform zur Bezeichnung der Sprichwörtlichkeit, wenn es dort heißt: *I have heard my great grandfather tell, how his great great grandfather should say, that it was an old proverb, when his great grandfather was a child, that it was a good wind that blew a man etc.* Vielleicht benützten Beide Wheatstone, *Promos and Cassandra* (1578 P. I. IV, 7 ed. Nichols 1779, S. 48), wo ein Sprichwort ähnlich eingeführt wird: *I have hearde my great Gransire saye, Maide will saye naye, and take it; and so she maye.*

sich Romeo den Freunden gegenüber zu rechtfertigen beabsichtigt. So erblickt Steevens, wie wir bereits früher erwähnt,[1]) die Hindeutung auf den alten Spruch in der obigen zweiten Zeile des Textes, indem er ihm als Parallele das von Ray zitierte Sprichwort *A good candle-holder proves a good gamester* zur Seite stellt, während Malone dieselbe aus der dritten Zeile auf den bekannten sprichwörtlichen Gedanken gründet, den wir oben sprachvergleichend an die Spitze dieser Untersuchung stellten. Was die Parallelstelle betrifft, so dürfte sie allein kaum einen innigen Zusammenhang mit dem ersten Theile des Spruches aufzuweisen haben,[2]) zumal sie die

---

[1]) Vgl. Jahrb. XXII 75 Note 2.

[2]) Dies bei Ray S. 3 angeführte, für uns kaum noch verständliche Sprichwort ist auf das dürftige Beleuchtungswesen jener Zeit zurückzuführen, wo es üblich war, daß beim Spiele Jemand das Licht hielt, woraus sich dann der Folgesatz sprichwörtlich niederschlug, daß die Geschicklichkeit beim Leuchten auch auf eine bestimmte Fertigkeit beim Spiele schließen lasse. Der Wortsinn desselben hat sich jedoch längst dahin verschoben, Denjenigen auch für höhere Leistungen geschickt zu erachten, der sich bereits bei niederen Verrichtungen bewährt hatte. Mit dem Ray'schen Zitate hat daher — die Worte *candle-holder* und *game* abgerechnet — der Sinn unseres Volkswortes eigentlich Nichts gemein. Denn für die etwaige Behauptung, die Bedeutung des Sprichwortes gehe dahin, daß die Umstehenden das Spiel besser zu verfolgen vermöchten als die Spielenden selbst, haben wir ein in allen Sprachen bekanntes Volkswort, welches hier schon seines Alters wegen viel besser zu supplieren wäre: *The lookers-on find surest ground* (Paradyse of Dainty Devises 1578, S. 135); — *Standers-by see more than gamesters* (Ray 159); — *Bystanders see more of the game* (Hazl. 377); — *Lookers-on see more than players* (Bohn, H. of Pr. 496). Aber auch diese Verbindung ist eine viel zu spezielle und gesuchte. Uns scheint die Basis der altväterischen Kombination eine viel allgemeinere zu sein und auf die alte sprichwörtliche Redensart zurückzugreifen, die sich schon bei John Heywood in verschiedenen Analogien vorfindet: *To hold a candle; to be a candle-holder; to give one a candle to hold* (bei Wander III, 117. 184: Er hat das Licht dazu gehalten), und in diesem einfachen Niederschlage der damaligen Beleuchtungsweise ist diese Phrase, ohne die Priorität derselben hier untersuchen zu wollen, in allen Sprachen gemeinsam vertreten. Der Volkswitz pflegt jedoch auch den einfachsten Redensarten gern einen Doppelsinn unterzulegen. So wurde der bloßen Beihilfe bald der Zweck der Handlung selbst, bald die Absicht des Hilfeleistenden hinzugefügt, so daß die sprichwörtliche Redensart *to give one a candle to hold* im Volksmunde mannigfache Hintergedanken umschließt. Begegnete sich damit gar die schlimme Absicht des der Beihilfe Benöthigten, so war ein großer Spielraum des sprichwörtlichen Sinnes dargeboten, dessen sich denn auch der Volksmund mit Vorliebe bediente. So treffen wir auf die sprichwörtlichen Redensarten: *To hold the candle before (to) the devil* (Rob. Greene, *Orlando furioso* 1589; ed. Dyce 1861, S. 83), worüber sich allein eine kleine Entwicklungsgeschichte schreiben läßt; — *He that worst may, shall hold de candle* (Heywood, *Prov.* 1562; Camb-

zweite Hälfte ganz unberücksichtigt läßt. Ebenso dürfte auch die eingehendste Behandlung des sprichwörtlichen Gedankens der zweiten Spruchhälfte an Einseitigkeit leiden, wenn sie, den ersten Theil außer Acht lassend oder etwa als eine bloße Einschaltung betrachtend, bei der Erklärung selbst ihn übergehen zu können vermeinte. Berücksichtigt man dagegen, daß Shakespeare überall, wo er durch ausdrücklich gewählte Anführungsformen auf die Sprichwörtlichkeit eines Volksgedankens hindeutet, mag er nun den Wortlaut desselben wiedergeben, oder sich wie hier auf bloße Andeutungen beschränken, in jedem Falle aber die logische Einheit desselben festzuhalten pflegt: so können wir auch hier nicht umhin, den auf das Merkzeichen unmittelbar folgenden Spruch, so dunkel auch dessen Zusammenhang erscheint, für ein Ganzes zu erachten. Für diese Ansicht spricht denn auch die gesammte innere Veranlagung.

Romeo, von seinen Freunden zur Theilnahme an jenem Ballfeste aufgefordert, weist die Einladung zum Tanze gleich Anfangs mit den Worten zurück:

Give me a torch. — I am not for this ambling;
Being but heavy, I will bear the light.[1])

Er will kein eigentlicher Festtheilnehmer, sondern nur Fackelträger sein und als solcher nach damaliger Sitte nur den Maskenzug begleiten. Als die Freunde dringender werden, hat er ein zweites Motiv bereit, die Aufforderung zum Tanze wiederholt abzulehnen (Schlgw. Romeo. *Not I*):

— You have dancing shoes
With nimble soles: I have a soul of lead,
So stakes me to the ground, I cannot move.

Die Freunde wollen jedoch die bleierne Last der Liebe, die das Herz zu Boden drückt, nicht gelten lassen; und nach einem

---

den, *Remaines* 1614; Scogin, *Jests* 1626 ff.); — *He that is worst, may still hold the candle* (Ray 172) u. s. w. — wie sie dann auch in die neueren Sammlungen übergetreten sind. Da endlich auch im durchaus harmlosen Sinne gleich dem im Drama geschilderten Vorgange sprichwörtlich analoge Anklänge vorhanden sind, wie: *You will neither dance nor hold the candle* (Bohn, H. of Prov. 581) oder: *Ye 'll neither dance nor haud the candle* (Scot. ib. S. 264), so dürfte es unzweifelhaft sein, daß die erste Hälfte des altherkömmlichen Spruches aus einem gesellschaftlichen Gebrauche hervorgegangen sei, um die Betheiligung eines lediglich „stillen Zuschauers" nach damaliger Sitte entsprechend zu kennzeichnen.

[1]) Hier ist das bei Shakespeare so häufige Wortspiel zwischen *light*: Licht und *light*: leicht, als Gegensatz zu *heavy*: schwermüthig, verwendet worden.

kurzen Zwiegespräch über die Mittel, der Liebe Schwermuth zu heilen, wird die Aufforderung wiederholt, die Romeo jedoch mit dem festen Entschlusse, die Fackel zu tragen, abweist, um der Theilnahme am Tanze überhoben zu sein:

A torch for me: let wantons, light of heart,
Tickle the senseless rushes with their heels.

Dieses Recht des Fackelträgers, wie es der allgemeine Gebrauch im Volksmunde niedergeschlagen hatte, und das der Dichter dem Romeo als Vorwand freiwilligen Verzichtes in den Mund legte, scheint nach der Hindeutung der Anführungsform entweder in einem Reimspruche oder in einem Volksliede sprichwörtlich verbreitet gewesen zu sein, aus dem Shakespeare das zu seinem Zwecke Erforderliche zitierte, wobei nicht ausgeschlossen ist, daß nur der erste und letzte Vers der Strophe herangezogen wurden, wie dies der Text selbst anzudeuten scheint. Mit diesem inneren Zusammenhange dürfte sich denn auch die Form des alten Volksverses rechtfertigen. Romeo führt ihn in der redenden Person an, um einmal jenen Gebrauch des Fackelträgers, seiner Seelenstimmung entsprechend, für sich in Anspruch zu nehmen; und da ihm hierdurch das Recht verliehen war, ein unbetheiligter Zeuge des Festes zu sein,[1]) glaubt er anderseits um so unumwundener gestehn zu dürfen, daß die höchste Belustigung, die es an und für sich schon rathsam erscheinen läßt, sie zu geeigneter Zeit aufzugeben, ihn bei seiner verzweifelten Gemüthslage um so weniger veranlassen könne, ihr beizuwohnen. Er habe vielmehr mit dem Verlangen an derartigen Vergnügungen gleichsam abgeschlossen *(I am done).*

Mögen auch beide Stellen ihrem Zusammenhange nach, oder in der Verschmelzung zu einem einzigen Spruche nach vorstehendem Versuche noch einer eingehenderen Erörterung bedürfen: als Schlußglieder des klar sich abspielenden Vorgangs spiegeln sie den Ideengang Romeo's so unzweideutig wieder, wie dies bei der Einkleidung in volksthümliche Wendungen und bei dieser aphoristischen Behandlung nur irgend möglich sein konnte.

In der Uebertragung auf ein fremdes Sprachgebiet[1]) haben diese lokal gefärbten Fragmente allerdings ihre dunklen Partien, die

---

[1]) Vgl. S. 54, Note 2 am Ende.

[2]) Die vortreffliche Schlegel-Tieck'sche Uebersetzung bezeugt hinreichend die Schwierigkeit der Uebertragung bezüglich der sprichwörtlichen Elemente, sobald diese mit ausschließlich lokaler Färbung auftreten. Auch die weitgehendste Lizenz reicht dann zur getreulichen Wiedergabe des Originals nicht aus (vgl.

ihnen ohne jegliche Anführungsform eine noch schwierigere Stellung verleihen würden; auf heimischem Boden bilden sie interessante Ueberreste der älteren parömiologischen Literatur. Wir reihen daher an die Kategorie des Großvaterspruches *(Grandsire Phrase)* — — zumal sie sich im Texte so nahe berühren — noch eine weitere volksthümliche Gattung an *(The Constable's Word)*, die gleichfalls als substantivische Formel für die Anführung sprichwörtlichen Materials gelten mag.

17) C. Romeo and Juliet I, 4.

T. *Dun 's the mouse.*

Spr. Aus mit der Maus! — Und damit Basta! — Er ist mausetodt. — Die Maus hat genug. — Daß Dich die Maus! (das Mäuschen!) (Thür.).

A. *The Constable's own word.*

E. *Dun is the mouse* (The London Prodigal 1605 IV, 1.); (Sir John Oldcastle 1600 III, 2 ed. Tauchn., S. 133). — *Dumb is the mouse* (Patient Grissel 1603). — *As dun as a mouse* (Ray 221; Bohn, H. of Prov. S. 187). — *A dead mouse feels no cold* (Ray 95). — *Dead mice feel no cold* (Bohn, H. of Pr. 342). — *As sure as a mouse tied with a thread* (Hazl., Engl. Pr. 72). — *As quiet as a mouse* (ib. S. 115).

Den Beamten im Dienste der Polizei oder der Gerichtsbarkeit wird von jeher vom Volkswitze aus vielseitiger Veranlassung Mancherlei im humoristischen Sinne beigelegt, das je nach der Verwendung bald komisch, bald ironisch klingt.[1]) So heben wir denn aus zahlreichen Beispielen bei Shakespeare die vorstehende sprichwörtliche Redensart hervor, die der Dichter selbst als Konstabler- oder Nachtwächterspruch bezeichnet, und die sich bereits, wie die sprachvergleichende Gruppe beweist, in zeitgenössischen Dramen vorfindet. Die Redensart hat die verschiedenartigsten Erklärungen gefunden; eine typische Bedeutung ist jedoch sehr schwer aufzustellen. Delius (II, 182, Note 15) erwähnt eine Erklärung Mommsen's, der die Phrase mit „Stillgestanden! nicht gemuckst"

---

oben Nr. 5 und 16), und es rechtfertigt sich aus diesem Grunde von selbst, wenn der Uebersetzer sprichwörtliche Stellen wie Nr. 17 sogar gänzlich ausfallen läßt.

[1]) So bei Ray S. 183: *You might be a constable for your wit* „Eurem Scharfsinn nach könntet ihr ein Polizeidiener (Konstabler) sein".

überträgt, während Thieme, Kritisches Wörterbuch, S. 168, dafür „Alles ist geschehen, und damit Basta“ giebt. Die Schlegel-Tieck'sche Uebersetzung übergeht die Frage gänzlich. Während J. O. Halliwell[1]) den Nachdruck der Stelle ebensowohl in *mouse* rücksichtlich der Farbe und Beschaffenheit als in *done* rücksichtlich des Geschehnisses zu erblicken glaubt, bemerkt William Hazlitt[2]) mit Recht: *a proverbial saying of no fixed import.* Es wird daher in den älteren Schriftwerken stets der Zusammenhang des Textes für die alternierende Korrektheit des Verständnisses herbeigezogen werden müssen.[3]) Aehnlich ist auch hier zu verfahren, wo das Konstablerwort zunächst an das unmittelbar vorhergehende Schlußwort Romeo's: *I am done* als Wortspiel sich anlehnt[4]). Das Wortspiel ist jedoch meist nur eine äußere Zierrath zur Herstellung des logischen Zusammenhangs, und in der Beachtung dieses Anschlusses, wie ihn Shakespeare so häufig zwischen heterogenen Gedanken vermittelt oder bewerkstelligt, dürfte sich auch hier die rechte Lösung für die sprichwörtliche Phrase ergeben. Hatte Romeo durch den oben zitierten Großvaterspruch kundgegeben, daß die seinerseits gewählte Rolle des Fackelträgers ihm für das kommende Fest am meisten zusage, weil sie ihn von der Pflicht aktiver Theilnahme befreie, ohne deshalb sein Gastrecht aufzugeben oder mit seinem Liebesweh in Konflikt zu gerathen, so glaubt Mercutio seinerseits gleichfalls eine populäre Volksfigur heranbringen zu dürfen, die in bekannter Weise häufig genug ein rechtes Wort zur rechten Zeit geltend zu machen

---

[1]) *A Dictionary of Archaic and Provincial Words* I, S. 324. — Schmidt, Shakespeare-Lexicon 1874. I, 342[a]).

[2]) Note zu *Sir John Oldcastle* III, 2 ed. Tauchn. 1865, S. 133.

[3]) So läßt in dem erwähnten Drama die in die Standrede des Brauers Murley verwebte Redensart (ib. III, 2) keine andere Deutung zu als die der Vernichtung. Mit diesem Kraftausdrucke glaubt der Genannte am Schlusse seiner drastischen Rede die gewaltige Schaar der Feinde durch eine Handvoll Knechte vernichten zu können: *Dun is the mouse;* er will sie nach unsrer vulgären Redeweise „mausetodt schlagen“. —

In *The London Prodigal* (1605 IV 1, ed. Tauchn., S. 259) dagegen hat die sprichw. Redensart die Bedeutung von: Es ist doch abgemacht oder zugestanden? Nachdem Civet dem Schwiegervater sein Liebesverhältniß zu dessen Tochter Frances geschildert hat und nun dessen Einverständniß erwartet, heißt es in dem sich hierüber entspinnenden Dialog:

Civet. *But father,*
Dun is the mouse; you 'll come?
Sir Lanc. *Ay, son Civet, I 'll come.*

[4]) Vgl. Nr. 16 im Texte.

pflegt. Topp, meint Mercutio, wenn Du nun einmal in Liebesgram versunken sein und bei Deiner Rolle verharren willst, so mag es, wie der Konstabler spricht, damit genug sein und dabei sein Bewenden haben. Damit ist aber auch Dein Vorhaben zu Ende; denn wir, Deine Freunde, wollen Dich aus dem Schlamme dieser Liebe herausziehen, worin Du bis über die Ohren gefangen bist.[1])

In dieser Entgegnung malt der Dichter selbst die sprichwörtliche Redensart am treffendsten aus, die bei seinem dankbaren Publikum sicherlich das rechte Verständniß fand. Dem Beobachter des fremden Idioms erscheint die knappe und an das Bizarre streifende Redensart ziemlich dunkel; der Dichter aber, der jeden Pulsschlag des Volkslebens in seinen Bildern und Sprüchen genau kannte, hatte nur an die Empfänglichkeit des Volksbewußtseins zu appellieren, um sofort und im vollen Maße verstanden zu werden. Aehnliches ist bei den meisten Wendungen dieser Gattung vorauszusetzen oder zu ergänzen, bei denen die schlagfertige Kürze volksthümlicher oder sprichwörtlicher Momente absichtlich vom Dichter herangezogen wird, um die Diktion des dramatischen Dialogs im rechten Flusse zu erhalten.

Endlich finden sich bestimmte Standesregeln, Devisen oder Wahlsprüche vor, auf welche der Dichter mit den substantivischen Anführungsformeln der vorstehenden Gattung, *Word* oder *Motto*, hinzudeuten pflegt. Zur Kennzeichnung dieses bisher noch nicht berührten sprichwörtlichen Materials, dessen Tradition sich namentlich auf Inschriften verschiedenster Art im Verkehre und Austausche mit dem Volksmunde gründet, heben wir hier nachfolgende Gruppe aus Pericles II, 2 hervor, während wir uns die Darstellung des Zusammenhangs jener traditionellen Inskriptionen mit der Volksthümlichkeit selbst für den weiteren Verlauf dieser Abhandlung vorbehalten.

Die Gruppe besteht aus einer Reihe gnomistischer Reminiszenzen, die durch ihre aphoristische Knappheit geeignet sind, für die Schilde der Ritter bei dem dort stattfindenden Turniere als

---

[1]) Die betreffende Stelle lautet im Texte wie folgt:

Mercutio. *If thou art dun, we'll draw thee from the mire*
Of this, save reverence, love, wherein thou stick'st
Up to the ears.

Sämmtliche Wendungen dieser Entgegnung: *To be dun; Dun in the mire; To draw from the mire; To stick therein up to the ears* sind sprichwörtlichen Ursprungs, worüber Näheres in der Sammlung selbst.

besonderes Abzeichen zu gelten. Mit dem Sinne der Inschrift verbindet sich meist eine passende Symbolik, die den Träger derselben unter den Auspizien eines ausgeprägten Wahlspruches bei der Bewerbung um die Hand der Prinzessin Thaisa erscheinen läßt. Inhalt und Charakter der Gruppe sind damit hinreichend gekennzeichnet. Fünf Aussprüche sind in lateinischer und einer in spanischer Sprache abgefaßt. Es soll an dieser Stelle nur die Aufstellung der Gruppe skizzirt werden, um die substantivischen Formeln dieser Gattung für das parömiologische Material mehr in den Vordergrund zu verweisen.

18) C. Pericles, Prince of Tyre II, 2.[1])

a) T. *Lux tua vita mihi.*
Par. Dein Licht ist mein Leben.
A. *The word.*
E. *Your soul is my life* (V.)[2])

b) T. *Mas por dulzura que por fuerza.*
Par. Mehr durch Sanftmuth als durch Gewalt.
A. *The motto thus, in Spanish.*
E. *More by lenity than by force* (Wilkins)[3]).

c) T. *Me pompae provexit apex.*
Par. Der Wunsch nach Ruhm hat mich zum Kampf geführt.
A. *The word.*
E. *The desire of renown drew him (me) to this enterprise* (Wilkins.)[4])

---

[1]) Wir geben hier unter T. den Text, unter Par. die deutsche Uebertragung, unter A. die alternierende Anführungsform und unter E. die englische Uebersetzung, vorwiegend nach Wilkins.

[2]) Im Texte selbst deutet der König auf den Inhalt dieser Devise hin: *He loves you well, that holds his life of you.*

[3]) Das englische Sprichwort *More by sweetness than by force* sei hier angeführt, weil es dem spanischen dem Sinne nach sehr nahe steht. Auch bei Marlowe, *Jew of Malta* (1589 I; ed. Dodsl. VIII, S. 259) findet sich die analoge Sentenz:

— *'T is more kingly to obtain by peace,*
Than to enforce conditions by constraint,

die dort als politische Klugheitsregel erwähnt wird.

[4]) Es scheint, daß schon die kurze Notiz des Textes: *And his device, a wreath of chivalry* auf den Sinn jener Standesregel hindeutet, um den Ruhm als Schmuck und Zierde des Ritterthums hervortreten zu lassen.

d) T. *Quod me alit, me extinguit.*[1])
Par. Was mich belebt, das tödtet mich.
A. *The word.*
E. *That which gives me life, gives me death* (Wilkins).[2])

e) T. *Sic spectanda fides.*[3])
Par. So erprobt man Treue.
A. *The motto thus.*
E. *So faith is to be looked into.*

f) T. *In hac spe vivo.*[4])
Par. In dieser Hoffnung lebe ich.
A. *The motto.*[5])
E. *In that hope I live.*

Die letzte Devise ist die des Helden des Stückes, der, als Unbekannter am Wettkampfe theilnehmend, sogar der Insignien seines Standes ermangelt, als sinnige Huldigung aber der Prin-

[1]) Die Devise befindet sich nach dem Texte unter einem Symbole, womit bereits die Alten die Unvergänglichkeit nach dem Tode zu bezeichnen pflegten (vgl. Lessing B. VII. S. 30), das aber hier auf den Folgenwechsel von Schönheit und Liebe gedeutet werden soll. Dasselbe stellt eine brennende Fackel dar, deren unterer Theil nach oben gekehrt ist (*a burning torch that 's turned upside down*).

[2]) In der Erklärung des Textes wird die Tod oder Leben spendende Minne zugleich nach der damals herrschenden ritterlichen Vorstellung mit der Schönheit identifiziert, indem es heißt:

Which shows that beauty hath his power and will,
Which can as well inflame as it can kill.
Das zeigt der Schönheit Macht und Willen an,
Die ebenso entglühn als tödten kann.

Es soll somit die Entscheidung über Leben und Tod, wie sie der Macht der Liebe so gern vindiziert wird, der Wahl der Verehrten — hier Prinzessin Thaisa — anheimgegeben sein (vgl. Sonnet 107). — Das der Form nach dem obigen Motto entsprechende *Tamen non extinguenda* ist eine bekannte Inskription.

[3]) Das mit diesem Ausspruche bezeichnete Symbol besteht aus einer von Wolken umringten Hand, die auf einem Probsteine geprüftes Gold emporhebt (*a hand environed with clouds, holding out gold, that 's by the touchstone tried*).

[4]) Auch das für Inschriften häufig benützte *Sperandum est vivis*, das schon Seybold, *Viridarium* (Nürnberg 1677) in erweiterter Form als Sprichwort aufführt, gehört dem Sinne nach hierher.

[5]) Der König deutet mit einer zweiten Anführungsform: *A pretty moral* auf die allegorische Andeutung des Mottos hin, indem er erklärend hinzufügt:

From the dejected state wherein he is,
He hopes by you his fortunes yet may flourish.

zessin einen verdorrten Zweig überreicht, dessen Spitze nur im grünen Schmucke prangt.[1]) Diese kurze Andeutung über den Helden ist nicht wohl zu entbehren, um den logischen Zusammenhang der Gruppe bei der höchst knappen Diktion der sprachlichen Beiträge um so mehr zu würdigen. Denn läßt man die sechs Devisen und deren Träger nach der sinnigen Anordnung des Dichters Revue passieren, so soll sicherlich der Werth des Mannes an dem Wahlspruche erkennbar sein, und in diesem sollen Wesen und Charakter sich möglichst enthüllen. Es ist daher Seitens des Dichters sicherlich nicht ohne Absicht verfahren worden, wenn die vollständige Namenliste Jener mangelt, die sich hier nicht an einem bloßen Waffenspiele, sondern mehr noch an einem intellektuellen Wettkampfe betheiligen. Diese scheinbare Lücke wird noch dadurch ergänzt, daß Shakespeare, wie schon angedeutet, die gnomistischen Beiträge derartig mit einer lichtvollen Symbolik zu umringen weiß, daß sich hieraus auf die Bewerber selbst ganz bestimmte Schlaglichter ergießen, wodurch sogar die stummen Figuren unter der Hand des Dichters mit der Beredtsamkeit der von ihm gewählten Devisen als lebensvolle Gestalten erscheinen. So nur vermochte sich die den Ausschlag gebende Schale dahin zu senken, wo Geist und Gemüth der Prinzessin naturgemäß den Schwerpunkt finden sollten. Ueber die effektvolle Devise des ersten Ritters, dem die Erscheinung der Geliebten schon als Leben gilt; über die Demuth des zweiten, dem Ergebung und Sanftmuth allein als Mittel zum Ziele erscheinen; über den Stolz des dritten, der in der Minne Preis nur Ruhmesglanz erblickt; über die Resignation des vierten, den selbst die Schönheit mit Bangigkeit erfüllt; über die Sicherheit des fünften, der mit dem Gelöbniß der Treue obzusiegen glaubt: über sie Alle soll die anspruchslose Bescheidenheit des Unbekannten die Palme davontragen. Denn Pericles allein lebt der Hoffnung, und jeden Prunk vermeintlicher Größe hinter sich lassend, und nur das zur Schau tragend, was er in der That zu bieten vermag, will er die Verwirklichung seines Ideals in Symbol und Wahlspruch auch nur andeutend berühren.

Nach dieser inhaltlichen Ueberschau der Gruppe kann es wohl keinem Zweifel unterliegen, daß der Dichter mit Vorbedacht die Anführungsform für jede einzelne Devise bestimmte, und daß er wohl zu unterscheiden wußte, wo er *word* oder *motto* zur näheren

---

[1]) Im Texte: *A wither'd branch, that 's only green at top.*

Bezeichnung zu wählen habe, um jenen statistischen Figuren mit Hilfe der von ihnen vertretenen Spruchweisheit Leben und Bewegung einzuhauchen, und sie so an dem Fortgange der dramatischen Handlung trotz der scheinbar nebensächlichen Verwendung zu einem Schaugepränge dennoch theilnehmen zu lassen. Beabsichtigte somit der Dichter, mit jedem Spruch auch den Charakter Desjenigen zu kennzeichnen, der ihn als Devise führte, so mußte er auch Licht und Schatten je nach dem Inhalte des Wahlspruchs vertheilen, was nicht sicherer geschehen konnte als durch den gleichsam kategorisch gebotenen Unterschied jener beiden Anführungsformen.[1]) Während wir daher die mit *Motto* bezeichneten Devisen als glänzende Splitter sprichwörtlicher Gnomik betrachten dürfen, die durch distinguierte Anspielungen den volksthümlichen Gedanken leicht erkennbar machen, sind die mit *Word* versehenen Aussprüche nicht viel mehr als Wunsch- oder Betheuerungsformeln, die zwar durch rein persönliche Beziehungen den Anspruch eines Wahlspruchs erheben, den ethischen Werth eines allgemeinen Gedankens aber nicht geltend machen dürfen.

An die substantivischen Anführungsformen für die Sprichwörtlichkeit reihen wir die interjektierenden Merkzeichen an.

Bekanntlich haben alle Sprachen ein größeres oder geringeres Material von Formeln aufzuweisen, die dazu bestimmt erscheinen, gewisse Gedanken, Bilder und Aussprüche als dem Volksmunde entstammt, oder als der Volksthümlichkeit zugehörend, durch imperative oder interjektierende Formeln erkennbar zu machen. Sie begleiten demnach Aussprüche von allgemeiner Gültigkeit, wie sie die Empfindung des Augenblicks dem Allerweltsverstande in einer bestimmten Absicht zu entlehnen pflegt, so daß sie dann leicht als Mahnung oder Warnung, als Ausruf oder Betheuerung, als Einwurf oder Abweisung je nach der individuellen Anschauung des Dichters verwendet werden. Sie sind um so wichtiger, als wir ihnen auch

---

[1]) Shakespeare fand sicherlich die gleichzeitige Verwendung von *Motto* und *Word* als Anführungsform nationaler Devisen bereits in der alten Tragödie Soliman and Perseda vor (cf. Th. Hawkins, *The Origin of the English Drama*, Oxford 1773, Vol. II, S. 204 ff. nach der Edition von 1599); allein die verschiedenartige Verwendung und die durchaus abweichende Behandlungsweise ihrer logischen Stellung — wir müssen uns hier auf diese Notiz allein beschränken — ist aus eigener Initiative hervorgegangen.

bei dem epischen Sprichwort[1]) und sprichwörtlichen Apolog[2]) unter durchaus verschiedenartigen Gesichtspunkten begegnen. Je nach der Einkleidung des volksthümlichen Bildes oder Gedankens muß demnach die Wirkung sein; je nach ihrer sprachlichen Gewandung soll mindestens irgend eine Wirkung beabsichtigt werden; je nach der einführenden Formel wird daher auch der Nachdruck bestimmt werden müssen, mit dem der Sprechende oder Schreibende auf den Zuhörer zu wirken gedenkt. Der Form nach aber stimmen all die verschiedenen Modulationen dieser Gattung logischer Merkzeichen darin überein, daß sie als Anführungsformen für die Sprichwörtlichkeit entweder die Imperativform oder die Interjektion aufzuweisen haben. Wir heben aus der ansehnlichen Menge derselben nur diejenigen einer Mahnung: *Take heed*[3]), *Out with it boldly*[4]); — einer Betheuerung: *I pray God*[5]); — eines Ausrufes: *O wonder-*

---

[1]) Beispiel 1 K. Henry IV. II, 1: *At hand, quoth pick-purse* „Bei der Hand, sagt der Beutelschneider". — Flink, rief der Dieb, als er ertappt wurde. — Hurtig, sagte der Müllerbursche zum Bauer. — Derartige sprichwörtliche Ausrufe, die, bei einer gewissen Gelegenheit entstanden, vom Volksmunde fortan zu einem bestimmten Zwecke geäußert werden, bilden die Basis dieser Gattung von Parömien, die namentlich den germanischen Sprachen eigenthümlich sind.

[2]) Measure for Measure V, 1: *Like doth quit like.* Diese und ähnliche Varianten, wie *Like to like* oder *Like will to like,* riefen frühzeitig sprichwörtliche Erweiterungen meist drastischen Sinnes im Volksmunde hervor: *Like will to like, quoth the devil to the collier* — Gleich und Gleich gesellt sich gern, sprach der Teufel zum Köhler. Gleiches sucht und findet sich, meinte der Teufel zum Benediktiner. — Derartige Apologe, meist in imperativer Form geäußert, in denen ein bekanntes Sprichwort die oben angedeutete Veranlassung zu vielseitiger Deutung darbot, waren so beliebt, daß Ulpian Fullwell 1568 unter obiger Devise sein bekanntes *Interlude* schrieb (vgl. O. E. P. ed. Hazlitt 1874. Vol. III. Nr. 5), während ein anonym gebliebener Autor eine Schrift unter dem ähnlichen Titel *Like to like, quoth the Devil to the Collier* 1589 herausgab.

[3]) Sonnet 95: *The hardest knife, ill-used, doth lose his edge.* Par. Mißbrauch stumpft ab des schärfsten Messers Schneide. — Auch das schärfste Messer wird stumpf, wenn es mißbraucht wird.

[4]) Vgl. im Texte Nr. 19.

[5]) 1 K. Henry IV. III, 3: *My girdle break!* Par. Mein Gürtel soll mir platzen! — Ich will auf der Stelle untergehn! — Delius (I, S. 691, Note 92) erinnert an das Sprichwort *Ungirt, unblest.* Dasselbe findet sich zuerst in der sogenannten Tragikomödie *The Witch of Edmonton,* die W. Rowley, Ford und Dekker 1658 herausgaben, wahrscheinlich aber viel früher verfaßten. Mit antithetischer Verwendung heißt es dort (II, 1 Schlgw. Young Banks): *Ungirt, unbless'd, says the proverb. But my girdle shall serve a riding knit: and a fig for all the witches in Christendom.*

ful[1], *Let*[2]; — eines Einwurfs: *What man*[3]; — einer Warnung: *Ever note*,[4]), *O be remembered*[5]); einer Abweisung: *Tut, man*[6]) — hervor, indem wir auch hier einzelne Zitationen aus des Dichters Werken in die Noten verweisen, während wir ausführlichere Erörterungen mit analogen oder verwandten Sprachströmungen im Texte selbst behandeln.

19) C. K. Henry VIII. III, 1.

T. *Truth loves open dealing*[7]).

Par. Wahrheit ist schlicht und gerade.

Spr. Wahrheit liebt Offenheit. — Die Wahrheit liebt keine Ausflüchte. — Wahrheit mag keine Winkelzüge (Thür.). Die Wahrheit macht's kurz. — Wahrheit macht kein Federlesens (Thür.). — Wahrheit macht keine langen Besemplungen (Thür.)[8]). — Die Wahrheit verkriecht sich in kein Mauseloch. (Binder 3511).

---

[1]) K. Richard III. I, 2. Des alliterierenden Sprichworts: *Devils don't tell truth* bedient sich der Dichter zur rhetorischen Verwendung im obigen Sinne, wenn er Anna, die spätere Gattin Gloster's ausrufen läßt: *O wonderful, when devils tell the truth* „O Wunder, wenn ein Teufel Wahrheit spricht!" worauf Dieser gleichfalls mit sprichwörtlicher Anspielung — *Angels are not angry* — sarkastisch erwidert: *More wonderful, when angels are so angry* „Mehr Wunder, wenn ein Engel zornig ist!"

[2]) Vgl. im Texte Nr. 20.

[3]) Vgl. im Texte Nr. 21. — Ein zweites hierauf bezügliches Sprichwort, durch die Anführungsformel kenntlich gemacht, lautet dort: *Easy it is of a cut loaf to steal a shive* „Von angeschnittnem Brode ist leicht ein Stück zu stehlen" (Wan. I 477, 234).

[4]) Julius Caesar IV, 2: *When love begins to sicken and decay, it useth an enforced ceremony.* Par.: Wenn Lieb erkrankt und schwindet, nimmt sie gezwungne Höflichkeiten an. Spr.: Ist die Liebe erkaltet, tritt Höflichkeit an ihre Stelle. — Wenn die Liebe einmal den Rücken wendet, kommt sie schwer wieder zurück. (Wan. III. 160, 732).

[5]) Vgl. im Texte Nr. 22.

[6]) Romeo and Juliet I, 2. *One fire burns out another's burning.* Par.: Ein Feuer brennt das andere nieder. — Coriolanus IV, 7: *One fire drives out one fire. — The fire that burneth, taketh the heat out of a burn* (Bohn, H. of Pr. 504 — Hazl., Engl. Prov. 368). — Ein Feuer vertreibt das andere. — Auch als sprichwörtliches Gleichniß gebräuchlich: Julius Caesar III, 1: *As fire drives out fire;* King John III, 1: *As fire cools fire.* — Unter der gleichen Anführung vgl. im Texte Nr. 23.

[7]) Sprachvergleichung s. im 19. Jahresbericht, S. 26.

[8]) Die gleiche Wendung des sprichwörtlichen Gedankens findet sich auch in

A. *Out with it boldly!* Nur dreist heraus damit.

E. *Truth loves open dealing* (V.). — *Truth's best ornament is nakedness* (Hazl., Engl. Pr. 441). — *Truth seeks no corners* (Bohn, H. of Pr. 547).

„Nur dreist heraus damit", ruft Katharina von Aragonien mit sprichwörtlichem Anfluge dem schlauen Kardinal Wolsey zu und schleudert ihm die daran geknüpfte Sentenz entgegen, um zu verhindern, daß ihr die bedrohliche Botschaft des Königs in lateinischer Sprache übermittelt werde. Offenkundig und klar will sie ihr Schicksal in der Landessprache vernehmen, obgleich sie ahnt, daß ihre Mahnung eine vergebliche sein werde. — Unsres Wissens begegnen wir nochmals einem Gedanken ähnlichen Sinnes, aber in antithetischer Fassung in King John IV, 3: *Whose tongue soever speaks false, not truly speaks* „Weß Zunge fälschlich (trüglich) spricht, der spricht nicht wahr". — Mit der Anführungsform *'t is known* führt auch Marston (*What You Will* V, 1 1607) das lateinische Sprichwort an: *Veritas non quaerit angulos*, das er zugleich mit Bezug auf die von ihm hervorgehobene Anspielung in seiner kritisch-sarkastischen Weise in einer zeitgemäßen Anschauung über eine bestimmte und häufig Ursache des Spottes gewordene Landessitte in die eigene Muttersprache überträgt, wenn es dort heißt: *Truth seeks not to lurk under farthingales* „Wahrheit versucht es nicht, sich hinter Reifröcken zu verkriechen". Wahrlich, eine angemessene Metapher jener Zeit, um Winkelzüge und Umschweife gegen die Wahrheit unter dieser Umhüllung zu zeigen. Schon Wheatstone, dessen *Promos and Cassandra* bekanntlich zu den von Shakespeare benützten älteren Dramen gehört[1]), zitiert das lateinische Sprichwort, das wahrscheinlich der Latinität des Mittelalters angehört.

20) C. Hamlet, Prince of Denmark III, 2.

T. *The galled jade winces*[2]).

Par. Der Aussätzige mag sich jucken.

Spr. Ein wundes Pferd schlägt vorn und hinten aus. — Ein

---

dem antithetisch veranlagten englischen Volksworte: *Truth needs not many words; but a false tale a large preamble* (Hazl., Engl. Pr. 440).

[1]) Sprachvergleichung s. a. a. O. S. 27.

[2]) Nichols hat diese Gruppe von Dramen als *Foundation Plays of Shakespeare* in seinen *Six Old Plays* (1779) gesammelt und herausgegeben.

wundes Pferd haßt den Striegel (vgl. Wan. III 1287, 175). — Wen es juckt, der kratzt sich. — Wer sich getroffen fühlt, der zupft sich an der Nase.

A. *Let.*

E. *The galled jade will wince* (Bohn, H. of Pr. 505). — *Touch a gall'd horse on the back and he 'll kick* (*wince, winch*) (Ray 112). — *A gall'd horse will not endure the comb* (Bohn ib. 104). — *An itch is worse than a smart* (V.). — *He that will not endure to itch, must endure to smart* (Ray 125). — *He that will not bear the itch, must endure to smart* (Hazl. 190).

Das sprichwörtliche Bild vom wundgeriebenen Pferde, das vor Schmerz gern hinten ausschlägt, wenn die Wunde auch nur zufällig berührt oder gedrückt wird, ist schon frühzeitig auf menschliche Gebrechen übertragen worden. Der Dichter verwendet es meisterhaft in Hamlet's Munde, als Dieser dem schuldbeladenen König in dem eben vorgeführten Schauspiele, nachdem er gleichsam scherzend mit dem Namen des Stückes[1]) die kurze Schilderung von dessen Verlaufe berichtet hatte, das Bewußtsein jener Schandthat vor die Seele hält, ihn aber von dem bereits entrollten Gemälde seines Verbrechens abzulenken sucht, um ihn nur desto sicherer zu entlarven:

> *But what of that? Your majesty and we, that have free souls, it touches us not: let the galled jade wince, our withers are unwrung*[2]).
> Aber was thut's? Eure Majestät und uns, die wir ein freies Gewissen haben, trifft es nicht. Der Aussätzige mag sich jucken, unsere Haut ist gesund.

Man beachte nur die imperativische Formel, mit welcher der Dichter das Sprichwort zu versehen verstand, um bei aller Nach-

---

[1]) King. *What do you call the play?* — Haml. *The mouse-trap. Marry, how? Tropically.* — König. Wie nennt ihr das Stück? — Haml. Die Mausefalle. Und wie das? Metaphorisch.

[2]) Dieser mit dem Sprichwort durch die Alliteration zusammenhängende Zusatz gehört nicht mehr zum Bilde, wohl aber als wahrscheinlich euphuistisch gefaßte Antithese zur Vervollständigung des vom Dichter entwickelten Gedankens. John Lyly gebraucht in *Mother Bombie* (1594 I, 3; ed. London 1814 der Old Engl. Plays Vol. I, S. 209) einen ähnlichen Ausdruck mit sprichwörtlichem Anfluge:

> *Wring me on the withers, and yet wince yourself,*

wie dies dort aus dem Zusammenhange hervorgeht.

drücklichkeit der Schuld, die das volksthümliche Bild dem verbrecherischen König enthüllen sollte, dennoch jenen höhnischen Sarkasmus zu umschließen, womit sich Hamlet unverfänglich an dessen Seite stellt, als ob er den schuldbewußten Stiefvater im Augenblick für ebenso unschuldig halte als sich selbst[1]).

Das Sprichwort ist übrigens eins von denen, das bei der Uebertragung, wie hier ersichtlich, nicht derartig zur Geltung gelangt, wie dies der Intention des Dichters eigentlich entspricht. Auch hier mußte der Uebersetzer bei aller Kunst der Wiedergabe zu einem sprichwörtlichen Derivate greifen, wie wir solches oben mit dem älteren Originale zugleich eruierten, weil ihm das Volkswort in wörtlicher Uebertragung, obgleich es noch heute sprichwörtlich zitiert wird, wahrscheinlich nicht passend genug erschien[2]). Auch der Werth der imperativischen Formel leidet bei der Verschiebung einer Metapher, wie sie dem Dichter hier bei dem landläufigen sprichwörtlichen Bilde sicherlich vorgeschwebt hat. Den Nachweis der Beobachtung übergehend, warum sich bei analogen Parömien wie hier bald nur das sprichwörtliche Bild, bald nur der sprichwörtliche Gedanke im Volksbewußtsein vorwiegend niedergeschlagen hat, können wir nur, soweit wir die Quellen zu verfolgen vermochten, konstatieren, daß das von Shakespeare benützte sprichwörtliche Bild die ältere Fassung der Parömie sein dürfte. Sie findet sich wohl zuerst im *Scholehouse of Women* 1541 (vgl. Hazlitt, *Pop. Poetr.* 145, 243) und lautet dort: *Rub a scold horse on the gall, and he 'll wince,* und dann bei Richard Edwards, *Damon and Pythias* (1562 vgl. Dodsley, *Old Engl. Plays* II, S. 195) mit der Anführungsform *I know,* fast übereinstimmend mit Shakespeare's Version: *The galde horse will soonest winche*[3]).

---

[1]) Weiter unten gebraucht der Dichter in wiederholter Anspielung auf den geschilderten Vorgang ein ähnliches Bild aus dem Thierleben in imperativischer Fassung:

> *Why, let the strucken deer go weep,*
> *The hart ungalled play,* etc.

worauf wir später zurückkommen werden.

[2]) Wie es scheint, ist das Spr. durch den Gebrauch bei Shakespeare ganz besonders populär geworden, so daß es noch heute im Volksmunde steht. So mit der Anff. *I confess* in *Illustr. London News* (1883 Nr. 2311 S. 107): *The galled jade winces.*

[3]) Mit dem Spr. hängen auch die sprichwörtlichen Reden zusammen: *To*

21) C. Titus Andronicus II, 1.

T. *More water glideth by the mill*[1])
Than wots the miller of.

Par. Mehr Wasser fließt vorbei der Mühle,
Als es der Müller denkt.

Spr. Es fließt mehr Wasser die Mühle hinab, als der Müller weiß (sieht) (V.).

A. *What, man!* Ei was!

E. *Much water goes by the mill the miller knows not of* (Ray. 136). — *As good water goes by the mill, as drives it* (Bohn H. of Pr. 317). — Scot.: *Meikle water rins by, that the miller wats na o'* (ib. 250). — *Mickle water goes by the miller when he sleeps.* (Steevens). — *Muckle water rins by, that the miller wats na o'* (Hislop, Scot. Prov. S. 229).

Demetrius, der mit seinem Bruder Chiron wetteifernd um den Besitz der Lavinia wirbt, die indessen schon mit ihres Vaters Bruder, Prinz Bassianus, ein Liebesverhältniß eingegangen ist, weist mit diesem und dem schon oben (S. 65, Note 2) erwähnten Sprichworte die Vorstellungen seiner Umgebung zurück, die in dieser Mitbewerbung eine drohende Gefahr erblicken. Mit schelmischem Gleichmuth aber, wie sich dieser schon in der Anführungsformel selbst kund giebt, begegnet er jenen Bedenken mit dem sprichwörtlichen Einwurf, den er mit der versteckten Anspielung des Gleichnisses zugleich auch auf den verhaßten Nebenbuhler auszudehnen weiß. Damit jedoch über die verächtliche Gesinnung gegen Denselben und über die Deutung der von ihm verwandten sprichwörtlichen Gleichnisse kein Zweifel bestehe, setzt er den Endzweck seiner Bewerbung ohne Rückhalt hinzu[2]). — Für die englische Version beider Sprichwörter scheint Shakespeare Primärquelle zu sein; wir fanden sie bisher bei keinem Vorgänger oder Zeitgenossen des Dichters.

---

touch a galled horse upon the back — Jemandes verwundbare Seite treffen; Jemandes wunden Fleck berühren.

[1]) Sprachvergleichung s. a. a. O. S. 29.

[2]) *Though Bassianus be the Emperor's brother,*
Better than he have worn Vulcan's badge.
Ueber diese mythologische Anspielung vgl. Delius l. c. Note 26.

22) C. The Rape of Lucrece (V. 87).

T. *Kings' misdeeds cannot be hid in clay*[1]).

Par. Der Könige Unthaten können nicht in die Erde gebettet werden.

Spr. Was die Könige verbrechen, das läßt sich nicht vergraben (in die Erde scharren) (V.). — Was die Könige verbrochen, das müssen die Völker büßen. — Der Herren Sünde, der Bauern Buß (Binder 2837). — Was die Herren begangen, müssen die Diener bereuen. — Was die Sünder verbrochen, müssen die Frommen büßen.

A. *O, be remembered!* O denke dran!

E. *Rich men feel misfortunes that pass over poor men's heads* (Bohn, H. of Pr. 480). — *The poor suffer misery, the rich enjoy it* (V.). — *General calamities imply, in kings, general imbecility* (Bohn, H. of Pr. 360).

Nicht nur die den meisten der hier erwähnten Sprichwörter eigenthümliche Metapher (*to hide in clay*), welche das Verbergen einer unsittlichen Handlung und ihrer Folgen mit „in die Erde verscharren" wiedergiebt, sondern auch die tiefernste Mahnung der Anführungsform selbst dürften die Proverbialität obiger Sentenz bezeugen, die der Dichter vielleicht nicht ohne Einfluß des alten Horazischen Spruches eruierte, den er sicherlich, wenn auch nicht aus der Quelle oder der populären Verbreitung desselben, so doch aus dem alten King John kennen gelernt hatte[2]). Diesen benutzt er zu einem

---

[1]) Sprachvergleichung s. ebenda.

[2]) Dort in *The Troublesome Reigne of King John* Part II Act IV; (1591 vgl. Six Old Plays ed. Nichols 1779 S. 287) erscheint der Horazische Spruch in einer Reflexion des grausamen Königs ebensowohl als abschließendes Schlagwort wie die obige sprichwörtliche Sentenz bei Shakespeare. Zu einer Vergleichung beider Zitate theilen wir die angeführte Stelle des noch heute unbekannten Verfassers hier mit:

O England, wert thou ever miserable,
King John of England sees thee miserable:
John, 't is thy sinnes that makes it miserable, —
Quidquid delirant reges, plectuntur Achivi.

Ludwig Tieck, Alt-Englisches Theater I S. 107 überträgt:

O England, wenn du jemals warst im Elend,
So sieht Johann von England dich im Elend;
Von meinen Sünden kommt dir dieses Elend!

während er das Horazische Sprichwort gleichfalls im Originale hinzufügt.

politisch-moralischen Ausspruch von Bedeutung, der ein von Herrschern begangenes Unrecht den Gesichtspunkten des allgemeinen Rechts unterwerfen soll.

Mit Meisterhand hat der Dichter die Argumente der Ermahnung gewählt, die er nicht nur mit poetischer, sondern auch mit rhetorischer Anordnung seiner Lucretia in der dort geschilderten Situation zur verzweifelten Abwehr in den Mund legt. Nachdem jede Regung menschlichen Empfindens, womit sie sein Mitleid zu erflehen suchte, bei dem rohen Tarquin unerhört geblieben, versucht sie es, an sein Ehrgefühl zu appellieren. Bei dem Fürsten, dem Königssohne hofft sie noch den rettenden Anker zu finden, der ihr von dem Wollüstling herzlos vorenthalten wurde. In diesen Appell an die ritterliche Ehre, die fürstliche Gesinnung und die dereinstige königliche Würde Tarquin's hat der Dichter vom 86.—91. Verse eine Fülle von Beobachtungen über Vorzüge, Rechte und Pflichten des Regenten bei der ganzen Verantwortlichkeit jener erhabenen Stellung niedergelegt, wie wir ihnen in diesem Umfange und in dieser Bedeutung lyrisch-didaktischer Gestaltungskraft weder in seinen übrigen Werken, noch in dem Schriftthum seiner Zeitgenossenschaft wieder begegnen. Es ist eine Art von Fürstenspiegel, worin der Dichter mit der ganzen Gewalt der ihm schon damals zu Gebote stehenden sentenzenreichen Sprache sein Thema erschöpft, worin er nicht nur die Prärogativen der fürstlichen Stellung von der Alltäglichkeit zu scheiden weiß, sondern auch die Pflichten von Fürst und Mensch zusammenzufassen versteht, wo diese in einander fallen.

So nahe auch der Versuch liegt, bei dieser Gelegenheit ein Streiflicht auf des Dichters bezügliche Welt- und Lebensanschauung zu werfen, die sicherlich bei der eigenen Lebensstellung zu Hof und Adel nicht ohne Einfluß auf sein Denken und Empfinden geblieben, müssen wir hier von einer eingehenderen Behandlung jener oben berührten Argumentation absehen, um nur noch diejenige Anschauung hervorzuheben, die der abschließenden Sentenz mit der interjektierenden Anführungsform unmittelbar vorausgeht:

How will thy shame be seeded in thine age,
When thus thy vices bud before thy spring?
If in thy hope thou dar'st do such outrage,
What dar'st thou not, when once thou art a king?
O be remember'd! no outrageous thing
From vassal actors can be wip'd away;
Then, kings' misdeeds cannot be hid in clay.

Wie riesengroß wächst deine Schand' im Alter,
Wenn vor dem Lenz schon so dein Laster grünt!
Wenn als Thronerbe du so Schlimmes wagst,
Was wirst du nicht dereinst als König wagen?
O denke dran! Wenn Schande des Verbrechens
Nicht weggewischt kann werden an den Schergen,
Wie könnte sich der Kön'ge Unthat bergen!

23) C. Romeo and Juliet I, 2.

T. *One pain is lessen'd by another's anguish*[1]).

Par. Ein Schmerz kann eines andern Qualen mildern.

Spr. Eines Andern Leid kann unser eignes mildern. — Getheiltes Leid ist nur halbes Leid. — Das Mitgefühl mit fremdem Schmerz erlöset das bedrückte Herz (Thür.). — Getheilter Schmerz ist halber Schmerz.

A. *Tut, man!*

E. *One pain is lessen'd by another's* (V.). — *It 's good to have company in trouble* (Ray 4)[2]). — *Company in distress makes trouble the less* (V.). — *Company in misery makes it light* (Bohn, H. of Pr. 338). — *Two in distress makes sorrow less* (ib. 548).

Der dem Gemüths- und Empfindungsleben der Seele entnommene Ausspruch des Dichters findet in dessen Werken einen weiten Wiederhall. Knüpfen wir hier nur einige Reminiszenzen an, die dem sprichwörtlichen Gedanken am Nächsten stehn dürften. So die anthitetische Fassung desselben in King Lear III, 6 (Schlgw. Edgar. *When we*):

Who alone suffers, suffers most i' the mind. —
But then the mind much suffrance doth o'erskip,
When grief has mates, and bearing fellowship.

Wer einsam duldet, fühlt die tiefste Pein. —
Doch kann das Herz viel Leiden überwinden,
Wenn sich zu Qual und Noth Genossen finden.

In Lucrece (V. 159) begegnen wir folgender Kombination, bei der die erste Zeile gleichfalls einen sprichwörtlichen Anflug darbietet:

---

[1]) Sprachvergleichung s. a. a. O. S. 31.

[2]) Ray wie auch Hazlitt (Engl. Prov. S. 248) zitieren hier das lateinische Sprichwort: *Solamen miseris socios habuisse malorum.*

Grief best is pleas'd with grief's society:
True sorrow then is feelingly suffic'd,
When with like semblance it is sympathiz'd.
Dem Schmerz gefällt des Schmerzes
Gesellschaft nur; er fühlt nur da sich leicht,
Wo sich ein Schmerz ihm gleich an Größe zeigt;

ənd später (V. 226) über die Milderung des „getheilten Schmer- wie die Volksgesinnung sich so gerne über die warm em- .ene und Tröstung spendende Theilnahme Anderer auszudrücken ., wie folgt geurtheilt wird:

It easeth some (though none it ever cured)
To think, their dolour others have endured.
Erleichtern mag's (obgleich es Keinen heilt),
Zu sehn, daß Andre unsern Schmerz getheilt.

)ie erwähnte interjektierende Anführungsform — *Tut, man* — im Texte einer Sprichwörtergruppe[1]) analoger Gedanken vor- von der wir bereits oben (S. 65, Note 6) das erste Volkswort eilten, um hier noch das zweite nachfolgen zu lassen, das sich, vir vermuthen, dem älteren lateinischen Diktum anschließt, n Kerngedanke in der Gruppe selbst der vorherrschende ist. elben weiß der Dichter noch dadurch einen erhöhten Nach- : zu verleihen, daß er ihm im vierten Satze den parallelen nken anreiht:

One desperate grief cures with another's languish:
Fühl andres Leid, das wird dein Leiden lindern —

ich nur dadurch von dem oben in allgemeiner Bedeutung an- ırten unterscheidet, daß dem bedrückten Romeo hiermit aus

---

Schon früher, Jahrbuch XXII, 70 ff., verwiesen wir auf die auch bei ıpeare vorhandene Gruppierung sprichwörtlicher Stoffe unter bestimmten ıtspunkten, welche die parömiologische Wissenschaft als Sprichwörter- ɔen kennzeichnet. Des Zusammenhanges wegen und zur Orientierung des ı theilen wir hier den Wortlaut derselben aus dem Texte mit (Schlgw. ·lio):

Tut, man! one fire burns out another's burning;
One pain is lessen'd by another's anguish;
Turn giddy, and be holp by backward turning;
One desperate grief cures with another's languish.
Pah, Freund! Ein Feuer brennt das andre nieder;
Ein Schmerz kann eines andern Qualen mindern.
Dreh dich im Schwindel, hilf durch Drehn dir wieder;
Fühl andres Leid, das wird dein Leiden lindern.

Freundes Mund. ein Präservativ dargeboten wird, das ihn über die Unbill der sich selbst geschaffenen Lage hinwegheben soll. Die Anführungsform selbst, deren sich Benvolio bedient, nimmt dadurch eine eigenthümliche Doppelstellung ein. Einmal räumt sie einen Einwurf Romeo's hinweg, der zwar im Texte selbst nicht erwähnt wird, wohl aber der Entgegnung des Freundes vorausgegangen sein muß, während sie zugleich die angeführten Argumente eines wohlgemeinten Rathes als Abweisungen bekräftigt, gegen die Romeo auch in der That nichts einzuwenden weiß, wie dies einerseits aus dem abgebrochenen Gespräche, andererseits aus der Zuversicht Benvolio's hervorgeht, mit welcher er nach der Wiederaufnahme der Unterhaltung — die der Dichter angemessen durch einen Diener des Capulet unterbrechen ließ —, seinen eigentlichen Vorschlag kundgiebt, daß der Freund zur Zerstreuung seines Liebeswehes andre Schönheiten in Augenschein nehmen müsse, wie er dies mit der obigen Gruppe von Sentenzen eigentlich nur angedeutet hatte. So nimmt bei Shakespeare oft das scheinbar Gleichgültige oder Minutiöse — wie hier die interjektierende Anknüpfungsform für die Sprichwörtergruppe — eine Stellung ein, die in der That die betreffende Diktion beherrscht und daher bei einer sprachlichen Untersuchung unentbehrlich erscheinen dürfte.

Haben wir im Anfange des Abschnitts über die logischen Merkzeichen für die Proverbialität schon der Schwierigkeit gedacht, die unsrer Untersuchung dadurch entstehe, daß Formeln dieser Art an bestimmte Redetheile gebunden sind, die je nach der Eigenthümlichkeit des betreffenden Sprachapparats selbst die logische oder psychologische Stellung und Umgrenzung derselben bedingen, so wachsen diese Schwierigkeiten, wenn wir, die *Begriffswörter* verlassend, zur Behandlung der bloßen *Wortformen* übergehn. Bei adjektivischen oder adverbialen Redensformen, bei substantivischen und interjektierenden Anführungsformen kam uns die eigenthümliche Deckung der Sprachbegriffe im Englischen da zu Statten, wo Eigenschafts- und Hauptwort, Eigenschafts- und Zeitwort, Zeit- und Hauptwort trotz der verschiedenen Redeformen doch einen und denselben Begriff vertreten, oder wo — wie bei der Interjektion — eine so innige Verschmelzung derselben mit anderen Begriffswörtern oder Wortformen vorkommt, daß der Komposition des Merkzeichens oder der

Kombination mit dem dadurch bezeichneten allgemeinen Gedanken keine sonderlichen Hindernisse entstehn. Wo wir aber bei logischen Merkzeichen nur einfache Adverbien oder Konjunktionen, zu denen wir nunmehr übergehn, als bloße Wortformen zur Erkenntniß der Sprichwörtlichkeit vor uns haben, empfinden wir weniger die Schwierigkeit der Konstruktion, desto mehr aber diejenige der dichterischen Apperzeption, da wir unseren eigenen Maßstab für die Stellung der volksthümlichen Sprachschätze zu den von ihm gewählten Anführungsformen dem Dichter gleichsam entgegenbringen müssen, um uns in seine eigene Denkoperationen zu versetzen und dadurch die Quelle zu entdecken, die uns Ursprung und Entstehungsgrund aus dem Volksmunde oder aus der eigenen Initiative des Dichters erkennen lassen soll.

Berücksichtigen wir zuerst den Einfluß des Adverbs, so sei es uns rückblickend gestattet, auf die wichtigen Dienste hinzudeuten, die unser Redetheil bereits bei den verbalen Erkennungsmomenten für die Sprichwörtlichkeit geleistet hat. Fast alle Verbalbegriffe, die wir in der zweiten Abstufung unserer Untersuchung[1]) herangezogen hatten, sind mehr oder weniger mit Adverbien verbrämt, deren Wichtigkeit für die Färbung des Verbalbegriffs oft so erheblich ist, daß die rechte Bedeutung und Etymologie eines volksthümlichen Stoffes von dem deutlichen, wir möchten sagen plastischen Eindruck der bezüglichen Anführungsform abhängig erscheint. Ebenso nützlich erwies sich der viel bewegliche und gewandte Diener beim Uebergange zu den logischen Merkzeichen, wo er entweder mit dem Eigenschaftswort allein, oder mit dem Zeit- und Eigenschaftswort verbunden, als adverbiale Formel oder Lokution bei der Erkenntniß der Proverbialität ebenso wesentliche Dienste leistete wie bei den Verbalbegriffen selbst. Das einfache Adverb nimmt jedoch unter den logischen Anführungsformen auch eine selbständige Stellung ein, wo es, mit keinem andern Redetheile verbunden, den Zusammenhang mit dem volksthümlichen Sprachgute dennoch vermittelt. Erscheint es in dieser Form und Selbstständigkeit, so viel wir zu bemerken vermochten, zwar mehr vereinzelt, so werden die folgenden Beiträge uns dennoch überzeugen, daß auch dieser Redetheil in einer Untersuchung wie der vorliegenden nicht fehlen darf. In dieser Stellung des Adverbs als Erkennungszeichen für das parömiologische Sprachgut heben wir mit den bezüglichen

[1]) Vgl. Jahrbuch XXII, S. 87 ff., S. 115 ff., S. 125 ff.

Zitationen die folgenden hervor: *Yes*[1]), — *Why*[2]), — *How*[3]), — *Only*[4]), — *As*[5]), — *As — so*[6]), — *Indeed*[7]).

24). C. Merry Wives of Windsor V, 5.

T. *Wit may be made a Jack-a-lent,*
When 't is upon ill employment[8]).

---

[1]) K. Henry VIII. II, 3: *Troth and Troth.* Par. Treu' hin, Treu' her. Spr. Treue hin, Treue her. — Das Sprichwort ist allen neueren Sprachen gemeinsam.

[2]) Love's Labour I, 1: *All delights are vain.* Par. Eitel ist jede Lust. Spr. Jedes Vergnügen ist eitel. — Jede Lust geht zu Ende. — Jedes Vergnügen geht vorüber. — Biron's Rede ist hier vom Dichter besonders sentenzenreich ausgestattet worden. Der sprichwörtliche Gedanke hat folgende poetische Steigerung gefunden:

All delights are vain; but that most vain,
Which, with pain purchas'd, doth inherit pain.
Eitel ist jede Lust; am meisten die,
Mit Mühen kaufend, nichts erwirbt als Müh'.

[3]) Vgl. im Texte Nr. 24.

[4]) Macbeth III, 7: *Things have been strangely borne.* Par. Seltsam geht Manches zu. Spr. Es geht Manches seltsam zu in der Welt. — Es geht oft nicht mit rechten Dingen zu. — Sprichwörtlich von merkwürdigen oder unbegreiflichen Geschehnissen, deren Zusammenhang wie dort Duncan's und Banquo's Tod seltsam und befremdlich erscheint. — Vgl. ferner im Texte Nr. 25.

[5]) Vgl. im Texte Nr. 26—28.

[6]) As You Like It III, 3: *As the ox has his bow, the horse his curb, and the faulcon her bells, so man hath his desires* „Wie der Ochs sein Joch hat, das Pferd seine Kinnkette (Zaum) und der Falke seine Schellen, so hat der Mensch seine Wünsche". — Der in allen Sprachen verbreitete, sprichwörtliche Kerngedanke: *Every man has his desires* — Jeder hat seine eigenen Wünsche; Jeder hat sein Tächtelmächtel (Thür.) erscheint hier durch obige Gleichnisse erweitert, welche der Dichter wiederum dem Thierleben und zwar der gewohnheitsmäßigen Dressur bestimmter, im Dienste der Menschen verwendeter Thiere entnimmt. — Wie wir oben im Texte sehen (Nr. 26—28), scheint das Adverb *as* im Volksmunde wie in seiner Verwendung bei Shakespeare ganz besonders dazu bestimmt zu sein, das beim Sprichwort vorherrschende Axiom des Gleichnisses oder der Vergleichung in einer ganz bestimmten Absicht derartig aufrecht zu erhalten, daß das sprichwörtliche Bild sich so eng mit dem dazu gehörigen Gedanken assimiliert, daß es als solches aus der Diktion selbst leicht herauszuschälen ist.

As You Like It III, 3. *As pigeons bill, so wedlock would be nibbling.* Par. Wie sich Tauben schnäbeln, so möchte der Ehestand naschen. Spr. Es sind verliebte Eheleute; sie schnäbeln sich wie die Tauben (Thür.).

[7]) Vgl. oben im Text Nr. 29—31.

[8]) Sprachvergleichung s. a. a. O. S. 35.

Par. Welch ein Hanswurst kann aus dem Verstande werden, wenn er auf verbotnen Wegen schleicht.

Spr. Den hat Verstand zum Narr'n gemacht,
Der ihn verlor in einer Nacht (Thür.).

A. *How.*

E. *Wit without wisdom cuts another man's meat, and its own fingers* (Bohn, H. of Pr. 570). — *A man without reason is a beast in season* (V.). — *The more wit a man has, the less he knows that he wants reason* (V.).

Der Dichter knüpft hier an die volksthümliche Metapher *Jack-a-lent*[1]) einen sicherlich sprichwörtlichen Reimspruch an, der ähnlichen Sinnes auch in unsrer Sprache in gleicher Form und in analogen Gedanken, wenngleich ohne metaphorische Anspielung, und auch in anderen Idiomen verbreitet ist. Dies rechtfertigt sich um so mehr, da in den beiden Sprachen sich auch die nahverwandte sprichwörtliche Redensart, wahrscheinlich als die ältere Form im Volksmunde vorfindet: *His wit has been made a Jack-a-lent* — Sein Verstand hat ihn zum Narren gemacht; er ist mit seinem Verstande davongelaufen; ihm ist der Verstand durchgegangen.

In Ben Jonson's Komödie *A Tale of a Tub* erscheint die volksthümliche Figur als eine Puppe in der Gestalt des Hanswurst, die am Aschermittwoch bei einem Volksspiele um ein geringes Entgelt *(three throws a penny)* beim Werfen oder Schießen zum Ziele diente und bei derartigen Fastnachtsspielen zur allgemeinen Belustigung beitrug[2]). Auch bei Shakespeare wird *Jack-a-lent* bereits weiter oben im Texte als Metapher benützt, wo Falstaff's Page von Frau Page im diminutiven Sinne angeredet wird[3]), während sie im obigen Reimspruch mehr im verächtlichen Sinne für die wie ein Hanswurst mit Lumpen ausstaffierte Figur gebraucht wird, die jeder Knabe als Zielscheibe des Spottes und des ausgelassenen Ueber-

---

[1]) Vgl. Halliwell, *Dictionary of Archaic and Provincial Words* II, S. 481. London 1860.

[2]) Ben Jonson ib.: *Where thou didst stand six weeks the Jack of Lent,*
For boys to hurl three throws a penny at thee. —
Vgl. Delius zu Merry Wives S. 97 Note 4.

[3]) Merry Wives III, 3 (Schlgw. Mrs. Page): *You little Jack-a-Lent, have you been true to us?* „Du kleiner Gelbschnabel, bist du uns auch treu gewesen?" — Dem Pagen wird dort noch ein zweites Epitheton (*eyas-musket:* Nestsperber, junger Habicht) ironisch beigelegt.

muths bewirft und besudelt. In Falstaff's Munde umfaßt daher dieser Reimspruch im Bewußtsein der eigenen Schuld das Selbstbekenntniß der tiefsten Demüthigung, die der alberne Ritter bei seinen tollen Abenteuern erfahren mußte[1]). Die Metapher in dieser Verwendung ist aber auch zugleich ein treffendes Bild für den Aberwitzigen, der wie Fallstaff seine geistige Begabung verleugnet, seinen Stand herabwürdigt und seine Manneswürde durch ungeziemende Handlungen oder durch das Preisgeben seiner ganzen Persönlichkeit auf's Spiel setzt.

25) C. 1 K. Henry IV. V, 2.

T. *Let each man do his best.*[2])

Par. Thu' Jeder, was er kann.

Spr. Thu' so viel du kannst. — Man kann nicht mehr thun, als man vermag. — Was kann der Mensch nicht Alles thun! — Thu' so viel du kannst (und lieber etwas weniger) (vergl. Wan. IV, 1172, 145).

A. *Only.*

E. *Every man do his best!* (V.) — *I will do what I can and a little less (that I may hold out the better)* (V.). — *I will do my my good will, as he said that threshed in his cloak* (sprichwörtl. Apolog) (Bohn, H. of Pr. 412). — *I do what I can, quoth the fellow, when he threshed in his cloak* (desgl.) (Hazl. E. Pr. 211). — *A man can do no more than he can* (Gaal 1031). — *What men may do!*

Hiermit läßt der Dichter Percy ein kurzes Schlagwort äußern, das ihm zur Bekräftigung der dort gegen die Genossen ausgesprochenen Mahnung für zweckdienlicher erscheint, als jede weitere Redegewandtheit: *For I profess not talking* „Denn Reden ist mein Fach nicht". Wenn Jeder seine Schuldigkeit im vollen Umfange erfülle, wie er selbst diesen Vorsatz mit seinem Blute zu besiegeln bereit

---

[1]) Die bezügliche Stelle lautet (*Merry Wives* V, 5): *And yet the guiltiness of my mind, the sudden surprise of my powers, drove the grossness of the foppery into a received belief, in despite of the teeth of all rhyme and reason, that they were fairies* „Und doch stempelte das Bewußtsein meiner Schuld, die plötzliche Betäubung meines Urtheils den handgreiflichen Betrug zum ausgemachten Glauben, allem gesunden Menschenverstande zum schnöden Trotz, daß es Feen seien. Da seht, welch ein Hanswurst u. s. w.

[2]) Sprachvergleichung s. a. a. O. S. 36.

ist, dann sei die Siegeshoffnung sicher. Daß der sprichwörtliche Gedanke auch eine humoristische, ja, in den sprichwörtlichen Apologen sogar eine sarkastische Wandlung erfahren, darf bei den Denkoperationen des Volksverstandes nicht auffällig sein.

26) C. As You Like It III, 2.

T. *The coney, that you see dwell where she is kindled.*[1])

Par. Wie das Kaninchen, das zu wohnen pflegt, wo es zur Welt gekommen ist.

Spr. Die Ziege muß weiden, wo sie angebunden ist. — Die Ziege grast, wo sie geworfen wurde. — Man muß sich in seine Lage zurechtzufinden (zu schicken) wissen. — Bleibe im Lande und nähre dich redlich.

A. *As.*

E. *The coney dwells where she is kindled* (V.). — *The goat browses where he is tied* (Bohn, H. of Pr. 506). — *Where the buck 's bound, there he may bleat* (Calendar 1790). — *To insure content, is to remain at home* (V.). — *Dwell in thy land and verily thou shalt be fed.* — *Stay in the country and get an honest livelihood* (V.). — Scot. *Whar the buck 's bound, there he maun bleet* (Bohn, H. of Pr. S. 262.)

Der Dichter verwendet das zweifellos alte Volkswort, wie dies aus den logischen Merkzeichen hervorgeht, zu einem sprichwörtlichen Vergleiche über den Werth der Heimath, die dem Gedeihen, oder dem Wachsthum und Wohlbehagen der Wesen förderlich ist. Die Priorität der schriftlichen Tradition des alten sprichwörtlichen Bildes, das in den englischen Sammlungen fehlt, gebührt indessen Shakespeare, so lange eine ältere Quelle nicht aufgefunden worden ist. Erst mit George Herbert, der die in England aus fremden Sprachen eingebürgerten Sprichwörter in seinen *Outlandish Proverbs* (1640) sammelte und herausgab, ist auch die Heimath dieses Volkswortes mit der Umbildung desjenigen Sprachbildes, wie es noch in der Gegenwart zitiert wird, für das englische Idiom festgestellt worden. Es lautet dort: *The goat must browse, where he is tied*, und ist von dort in die neueren Sammlungen übergegangen, während im Volksmunde noch beide Versionen, auch diejenige nach

---

[1]) Sprachvergleichung s. a. a. O. S. 37.

dem Wortlaute Shakespeare's, neben einander gebräuchlich sind. Der Ursprung desselben aus dem Französischen kann nicht bezweifelt werden.[1]) Neben dem sprichwörtlichen Bilde ist jedoch auch dessen Bedeutung, wie wir solche hervorgehoben, im Volksmunde fast aller Sprachen gang und gäbe geworden.

27) C. Taming of the Shrew I, 2.

T. *Adversaries in law —*
Strive mightily, but eat and drink as friends.[2])

Par. Gleich Advokaten im Prozeß,
Die tüchtig streiten, doch als Freunde schmausen.

Spr. Sie machen's wie die Advokaten,
Feindlich vor Gericht und Freunde beim Braten (Thür.).

A. *As.*

E. *Adversaries may strive in law, but eat and drink as friends* (V.). — *Lawyers (suitors) strive in law, but eat and drink as friends* (V.).

Auch hier benützt der Dichter, wie die Anführungsform erweist, ein volksthümliches Diktum zur Vergleichung für die dort geschilderte Situation, womit Tranio den streitlustigen Freiern um die Hand der beiden Töchter des Baptista den Vorschlag macht, zunächst

---

[1]) Der Ursprung desselben ragt nachweislich in's 13. Jahrhundert hinau wenngleich in den bezüglichen Aussprüchen eine Gewohnheit des Thieres thei weise in den Vordergrund tritt, die mit derjenigen des im Sprichworte au geprägten Bildes nur in einem bestimmten Zusammenhange steht. So heißt im *Roman de la Manekine* p. 157 (XIII):

Mais on dist pour cest examplaire,
Ensi com j'ai oï retraire,
Que chièvre pe doute coutel
Devant qu'il la fiert en la pel etc. (vgl. Le Roux II, 347);

im *Roman du Renart* 5, 150: Tant grate chièvre que mal gist, und in der *Chronique de Rheims* chap. 25 übereinstimmend: Tant grate kièvre que mal gis während Isopet, *Fables* etc. II p. 83 (XIV S.) den gleichen Ausspruch etwa erweitert, wenn er bemerkt:

Et la chièvre quant de sa pate
Mal gist, trop forment (fortement) en grate.

Ein Diktum des 16. Jahrhunderts (*Adages françois*) dagegen steht noch heute im Volksmunde: Où la chièvre est liée (attachée), il faut qu'elle broute, was in dieser oder einer ähnlichen Fassung von Herbert mag benützt worden sein.

[2]) Sprachvergleichung s. a. a. O. S. 38.

Gepflogenheit der Advokaten im Sprichwort gelten zu lassen . in gemüthlicher Vereinigung zusammen zu bleiben, ehe die verbung und die Entscheidung darüber zum Austrag gebracht ·de. Da Tranio und seine ebenbürtigen Genossen gleichsam Sachwalter ihrer Herrschaft auftreten, so ist der sprichwörte Vergleich als ein höchst trefflicher zu bezeichnen. Malone ıerkt zu diesem Gleichniß rücksichtlich der in England so schiedenartigen Stellung der Rechtsverständigen und Anwälte gendes: *I believe, our author means not suitors, but barristers,* ›, *however warm in their opposition to each other in the courts aw, live in greater harmony and friendship in private, than pers those of any other of the liberal professions. Their clients om eat and drink with their adversaries as friends.* In Uebertimmung hiermit ist auch unsererseits die Darstellung der reffenden Schilderung nach der vermeintlichen Intention des hters erfolgt.

28) C. Julius Caesar IV, 1.

T. *The ass bears gold —*
To groan and sweat under the business.[1])

Par. Er trägt sie doch nur wie der Esel Gold,
Der unter dem Geschäfte stöhnt und schwitzt.

Spr. Der Esel trägt den Kornsack zur Mühle und frißt die Disteln. — Der Esel schleppt das Gold den Berg hinauf; nur Müh' und Schweiß bringt ihm der schwere Lauf (Thür.). — Der Esel schleppt den Wein und säuft das Wasser.

A. *As.*

E. *The ass that carries wine, drinks water* (Bohn, H. of Pr. 497). — *The ass bears gold and feels but cold* (V.). — *He that keeps up his riches and lives poorly, is like an ass that carries gold, and eats thistles* (Bohn, H. of Pr. 390). — *An ass loaded with gold climbs to the top of a castle* (ib. 310).

Das sehr alte Sprichwort, das wahrscheinlich aus einer Aesohen Fabel in den Volksmund übergetreten ist und demnach den enannten Fabelsprichwörtern zuzutheilen wäre, wurde vom

---

[1]) Sprachvergleichung s. a. a. O. S. 39.

Dichter zwar in freier Ueberarbeitung gleichfalls zur Vergleichung der entsprechenden Sachlage herangezogen, der Kern des Volksworts aber ist mit sprichwörtlicher Pointe genau festgehalten worden. Treffend skizziert Shakespeare in dem mit Gold beladenen Esel, der von der werthvollen Bürde nicht den geringsten Genuß wohl aber die volle Mühe hat, den gutmüthigen und schwachen Lepidus, der von seinen Genossen Antonius und Octavius, trotz seiner Theilnahme an ihren Triumphen, in jeder Weise zurückgesetzt, von ihnen nur, wie es dort in metaphorischer Anspielung heißt, zum Botenläufer *(meet to be sent on errands)* verwendet wird. Diese Zurücksetzung konnte nicht treffender als durch diesen glücklichen Griff aus dem Volksmunde bezeichnet werden. Wie Lepidus rücksichtlich der Vertheilung der Welt bedacht wurde. und welcher Lohn ihm von den gemeinsam errungenen Siegen zugemessen werden sollte, auch das hat der Dichter in einem Gleichniß[1]) von dem erwähnten Thiere entsprechend illustriert, worauf wir jedoch erst weiter unten zurückzugreifen uns vorbehalten müssen.

Die volksthümliche Materie selbst ist sowohl vom Dichter als auch von Zeitgenossen desselben auch anderweitig oder ähnlich verwerthet worden, sodaß wir der Erwähnung jener Behandlungsweise hier nicht wohl entbehren können. Eine ähnliche Einführung des Bildes, wenn auch mit der Nutzanwendung auf die Vergänglichkeit des Lebens, gegen welche Besitz und Reichthum ihren Werth verlieren müssen, findet sich in *Measure for Measure III*, 1 (Schlgw. Duke. *Be absolute):*

— Like an ass, whose back with ingots bows,
Thou bearst thy heavy riches but a journey,
And death unloads thee.
Dem Esel gleich, der unter Gold sich krümmt,
Trägst du den schweren Schatz nur einen Tag,
Und Tod entlastet dich.

Mit sprichwörtlichem Anflug, der sich allerdings nur mit Heranziehung der Personifikation mit unsrer Vergleichung identifizieren läßt, lautet ein witziger Ausspruch bei John Lyly, *Midas* IV, 1 (1592; s. Old Engl. Plays London 1814 I, S. 343): *First a golden fool, now a leaden ass* — Erst ein goldener Narr, dann ein bleierner Esel — womit sich der Held des Stückes in seiner Sucht nach Gold treffend selbst bezeichnet, um so zugleich dem Sinne

[1]) Es lautet eben daselbst: *Like the empty ass, to shake his ears.*

des obigen Wahrspruchs gerecht zu werden, dessen Träger er in eigener Person nach der Auffassung des Dichters repräsentiert. — Bei Middleton, *Women beware Women, a tragedy,* III, 1 (1657; Old Engl. Plays V, S. 71) wird das Gleichniß, nur um die Mühsal des Thieres bei karger Nahrung zu betonen, sprichwörtlich wie folgt herangezogen: *The barren harden'd ass feeds on thistles till he bleeds again* — und auf die verzweifelte Lage des Leantio bezogen, der sogar beim Gelage des Herzogs die ihm begegnete Unbill nicht zu vergessen vermag *(And such is the condition of my misery).* In dem gleichen Drama III, 3 (ib. S. 86 Schlgw. *But that I have)* wiederholt sich die Verwendung der Materie in treuer Anlehnung an die sprichwörtliche Vergleichung bezüglich des kärglichen Genusses, den jener Träger kostbarer Dinge sich selbst zu gewähren pflegt:

— Yet how curious the ass is,
That buys up all the daintiest food i' th' markets,
And seldom licks his lips after a taste on 't. —

Dem Wortlaute des sprichwörtlichen Gleichnisses bei Shakespeare am nächsten kommt mit der kurzen Anspielung auf die Fabel selbst das bei Marlowe, *Jew of Malta* Akt V (1589; s. Dodsley, Old Engl. P. VIII, S. 319) erwähnte Volkswort, das zugleich als Nutzanwendung der alten Fabel selbst gelten mag und dort gleichfalls zur sprichwörtlichen Vergleichung herangezogen wird. Die Stelle lautet:

For he that liveth in authority,
And neither gets him friends, nor fills his bags,
Lives like the ass that Aesop speaketh of,
That labours with a load of bread and wine,
And leaves it off to snap on thistle tops.

Barabbas, der rachsüchtige Träger des Drama, der durch allerlei Intriguen Gouverneur von Malta geworden, benützt diese Würde lediglich zu egoistischen Zwecken, die ihm durch niedere Gesinnung und ränkevolle, verwerfliche Mittel endlich den Tod bereiten. In dem bezüglichen Selbstbekenntniß, dem wir den erwähnten Passus entnehmen, weiß er drastisch genug das eigene Leben jenem Thiere der Fabel zu vergleichen, das mit aller Mühsal Kostbarkeiten und Reichthümer trägt, ohne jemals einen Genuß davon zu erzielen. — Shakespeare, dem nachweislich auch Marlowe's Dramen bekannt gewesen sind, hat wahrscheinlich auch die sprichwörtlichen Vergleichungen seiner Vorgänger nicht unbeachtet gelassen.

29) C. Two Gentlemen of Verona I, 1.

T. *A sheep doth very often stray,*
An if the shepherd be awhile away.[1])

Par. Leicht verirrt ein armes Schäfchen sich,
Sobald der Schäfer von der Heerde wich.

Spr. Wenn der Hirt nicht bei der Heerde ist, verirren sich die Lämmer (oder: werden die Schafe vom Wolfe gefressen). — Leicht verirrt sich ein Schaf, wenn die Heerde ohne Hirt (oder: wenn der Schäfer fort) ist (Thür.). — Wenn sich der Schäfer verirrt, dann sind die Schafe verloren (Wan. IV. 73, 37). — Wer die Heerde verderben will, gebe ihr einen blinden Hirten zum Führer. — Wehe der Heerde, die einen ungetreuen (blinden) Hirten hat (Thür.).

A. *Indeed.*

E. *The lone sheep is in danger of the wolf* (Bohn, H. of Pr. 47) — *The sheep will stray, if the shepherd is away* (V.) — *When the shepherd is angry with his sheep, he sends them a blind guide* (Ray 313).[2])

Das Adverb *indeed* tritt als Anführungsform bei Shakespeare meist als Bestätigung einer volksgemäßen Erfahrung oder Beobachtung auf. Als solche weist es den obigen Reimspruch als *Doggerel-Rhyme* der Sprichwörtlichkeit zu, mit welchem der Dichter das an Syllogismen reiche Zwiegespräch des Proteus mit Speed, dem Diener Valentin's, eröffnet, der die Rolle des Clowns in diesem Lustspiel vertritt. Ganz ähnlich, wie sich in der Comedy of Errors II, 1 der Kern des Dialogs auf theils witzige, theils humoristische Bemerkungen über das Haar erstreckt, so bildet hier das Schaf den wesentlichen Inhalt jenes Zwiegesprächs, das theils in Sprichwörtern und sprichwörtlichen Redensarten, theils in Witz- und Schlagwörtern und theils in syllogistischen Einfällen und Sprach-

---

[1]) Sprachvergleichung s. a. a. O. S. 41.

[2]) Ray hat unter seinen mit *Hebrew Proverbs* überschriebenen Parömien dies Sprichwort aus dem Aramäischen übersetzt, das merkwürdiger Weise als englisches Sprichwort nach Ray's Uebertragung in neuere Sammlungen übergetreten ist (vgl. Hazl., Engl. Pr. 462; Bohn, H. of Pr. 561). Die wahrscheinlich älteste Quelle desselben ist der babylonische Traktat Baba-kama 52a. — (Weitere englische Dikta s. in der folgenden Note).

wendungen sein Thema erschöpft, um dann von jenen Abschweifungen wieder in die Diktion der Handlung zurückzutreten. Diese Eigenthümlichkeit in der Behandlung volksthümlicher Stoffe tritt namentlich in den Komödien hervor, läßt sich aber auch in den übrigen Werken des Dichters nachweisen, wenngleich das Lustspiel das eigentliche Feld ist, um derartige Syllogismen in einer bestimmten Breite und mit einem hervortretenden Interesse zu verfolgen. Sie dürften zu den schwierigsten Partien des Dialogs zu rechnen sein; denn bei ihrer durchaus an das Absurde streifenden sprachlichen Ausschweifung ist eine Fülle abwechselnden Witzes und übersprudelnden Humors erforderlich, um das Interesse daran, das meist fernab von der dramatischen Handlung gelegen, fort und fort zu spinnen und zu erhalten. Dem Dichter gelingt dies indessen fast durchgehends, weil er es versteht, aus den reichen Schätzen der Volkssprache zu schöpfen und dadurch die herangezogenen volksthümlichen Materien nur um so interessanter zu gestalten.

Die Benutzung des sprichwörtlichen Stoffes, dessen hauptsächlicher Gedanke den Zustand der Heerde betrifft, wenn der Hirt abwesend oder durch körperliche Gebrechen verhindert ist, seines Amtes zu wahren, findet sich wiederholt in der Wiedergabe derartiger Parömien[1]), oder in der Behandlung derselben bei Robert Greene, dem ebenbürtigen Kenner der englischen Volkssprache, der für die Bedeutung derselben John Lyly und Shakespearc ziemlich nahe steht. So hebt derselbe in seinem *Pandosto, the Triumph of Time,* 1588[2]) das Verhängniß der Heerde, welcher der Hirt fehlt, nur im Allgemeinen als volkswirthschaftliche Bemerkung hervor: *Those sheepe could not but perish that wanted a shepherd.* Aus den einleitenden Worten, die der sprichwörtlichen Verwendung unmittelbar vorausgehn, ist der Zweck jener Anspielung ersichtlich[3]).

---

[1]) A Looking Glasse for London (Greene und Lodge 1594; ed. Dyce 1861 S. 130): *Woe to the flock, whereas the shepherd 's foul.* — James IV. II, 2 (1598; ed. Dyce 1861 S. 199): *O hapless flock whereas the guide is blind. — If the lamb is unpent, the fox (wolf) shall prevail* (ib. IV, 3 S. 209). — Diese Aussprüche können recht wohl der obigen Gruppe beigesellt werden.

[2]) Vgl. Hazlitt, *Handbook of Early English Literature* S. 239 Nr. 12. Im Verlaufe der sehr zahlreichen Auflagen dieser Novelle, auf die Shakespeare bekanntlich seine Komödie Winter's Tale gründete, wurde der Titel derselben in *The Pleasant History of Dorastus and Fawnia* etc., zuerst in der Ausgabe von 1648, umgeändert und für alle folgenden Editionen beibehalten.

[3]) Sie lauten dort: *To think that the commonwealth consisted on his safetie, and that those sheepe* etc.

Bereits im alten King Lear (*The True Chronicle Historie of K.Leir* 1593; ed. Nichols *Six Old Plays* 1779, S. 379) ist der sprichwörtliche Gedanke zu folgender Vergleichung herangezogen worden: *Left as it were a silly sheepe without a pastor's care;* während der unbekannte Autor des älteren King John eine politische Apotheose zur Kandidatur des französischen Prinzen Ludwig für den englischen Thron des abgesetzten Königs Johann geradezu um jenen sprichwörtlichen Stoff gruppiert und dadurch zu rechtfertigen sucht. Da sich auch hier die schon häufig ausgesprochene Vermuthung bestätigt, daß Shakespeare jene sogenannten *Foundation Plays* wenn auch nicht selbst verfaßt, doch wohl genau gekannt und häufig benützt habe, theilen wir jene Stelle hier im Zusammenhange mit, zumal sich der auf die sprichwörtliche Materie bezügliche Passus nicht wohl herausheben läßt:

Welcome the balme that closeth up our wounds,
The soveraigne medicine for our quicke recure,
The anchor of our hope, the only prop,
Whereon depends our lives, our lands, our weale,
Without the which, as sheepe without their heird,[1])
(Except a shepheard winking at the wolfe[2])
We stray, we pine, we run to thousand harmes.
No marvell then, though with unwonted joy,
We welcome him that beateth woes away.
Dem Balsam Heil, der unsre Wunden schließt,
Dem Wundertrank, der schnell Gesundheit giebt,
Dem Anker unsrer Hoffnnng, dieser Säule,
Die unser Gut und Wohlfahrt, Leben trägt,
Wovon entfernt, wie Heerden ohne Hirten,
(Nur mit dem Schäfer, der dem Wolfe zusieht)
Wir irren, jammern, in Gefahren stürzen:

---

[1]) Hier lassen sich auch die sprichwörtlichen Redensarten und Gleichnisse anführen: Eine Heerde ohne Hirt! Wie Schafe (Heerden) ohne Hirt. — *A sheep without herd. Like sheep without shepherd.* — Ferner: Wie ein verirrtes Schaf. — Er läuft umher wie ein verirrtes Schaf. — *Like a scatter'd sheep. To be scatter'd like sheep in every field* (*The Merry Devil of Edmonton* I, 1; 1608 ed. Dodsl. III, S. 229). — Sie sind in allen neueren Sprachen heimisch.

[2]) Es scheint, daß der Autor, um dem Mißmuthe der Volksmeinung über den entthronten Johann Ausdruck zu verleihen, hier zugleich noch ein anderes Sprichwort im Sinne hatte, in der Bedeutung, daß der lässige und treulose Schäfer (Johann) den räuberischen Wolf (Dauphin Ludwig) herbeigelockt habe. Ein solches Volkswort ist auch überall verbreitet: *Careless shepherds make many a feast for the wolf* (Hazl., Engl. Pr. S. 90.). — Der Schäfer ist verdächtig, der beim Wolf Gevatter steht (vgl. Wan. IV. 71, 4).

Kein Wunder denn, wenn mit höchst seltner Freude
Wir Den begrüßen, der das Weh verscheucht[1]).

30) C. Antony and Cleopatra I, 2.

T. *The tears live in an onion, that should water this sorrow.*

Par. Die Thränen müssen in einer Zwiebel leben, die um diesen Kummer flössen.

Spr. Manche Thräne, die geweint wird, stammt von Zwiebeln her. — Er hat Zwiebeln gegessen, die Thränen sind danach (Thür.) — Zwiebelthränen (Krokodilthränen), keine Thränen (ib.). — Gram und Weibestod macht keine Wassersnoth (Wan. II, 121, 1). — Wittwenthränen (Zwiebelthränen) sind bald getrocknet.[2])

A. *Indeed.*

E. *Nothing dries sooner than tears from an onion* (V.). — *'T is a sweet sorrow, when tears live in an onion* (V.). — *There's nothing sooner dry than women's tears* (Webster, *The White Devil* Akt V; 1612 ed. Dodsl. III, S. 305). — *Sorrow for a husband is like a pain in the elbow, sharp and short* (Bohn, H. of Pr. 489).

Auch hier bestätigt das logische Merkzeichen im sprichwörtlichen Bilde eine volksthümliche Erfahrung von erheuchelten Thränen, die erst eines künstlichen Mittels, der Zwiebel, bedürfen, um die innere Erregung über einen Trauerfall durch äußere Kundgabe des Schmerzes wenigstens scheinbar zu erweisen. Bei dem ohnehin zweifelhaften Glauben, den der Volksverstand den Thränen zollt, die um den Tod der Gattin zu fließen pflegen, übt die hier bei der Nachricht von Fulvia's Tod von Enobarbus, einem Vertrauten des von einem solchen Verluste betroffenen Antonius, herangezogene Metapher eine doppelt komische Wirkung, da sie zugleich auf den Ursprung jener Zähren verweist, welche die natürliche Empfindung dem bereits von Kleopatra's Reizen umgarnten Feldherrn versagt zu haben scheint. Der Dichter hat die drastische Wirkung dieser volksthümlichen Metapher bereits durch die Art und Weise der Aufnahme jener Trauerbotschaft geschickt vorbereitet, wie sie unmittelbar vorher im Texte des Dramas geschildert wird. Nur die jenem Verluste entgegen gebrachte Gleichgültigkeit des Antonius

---

[1]) Uebersetzung von Ludwig Tieck, Altenglisches Theater I, S. 121.

[2]) Sprachvergleichung s. a. a. O. S. 43.

konnte den Vertrauten ermuthigen, eine Reihe scherzhafter und übermüthiger Ausfälle in dem Augenblicke gegen den Feldherrn zu wagen, in welchem er die höchste Bestürzung und die tiefste Trauer hätte voraussetzen müssen. Auch hier versteht es der Dichter, als scharfer Beobachter des Menschengemüths, uns in knapper Darstellung nur die Konsequenzen vor Augen zu führen, welche der zudringliche Vertraute mit Recht aus dem Benehmen des Gebieters zu ziehen wagen durfte. Denn für alle boshaften und höhnischen Scherze des Enobarbus hat Antonius nur die Entgegnung: *No more light answers* „Nicht leichter Reden mehr!" in Bereitschaft, womit er die Wahrheit des sprichwörtlichen Schlagwortes gleichsam stillschweigend anzuerkennen scheint.

So verspottet Enobarbus mit der gleichen Metapher weiter unten (IV, 2; Schlgw. *What mean you, sir?*) seine eigenen und der Genossen Thränen, die Antonius im Augenblicke der Entscheidung durch entmuthigende Worte hervorgerufen hatte:

Look, they weep;
And I, an ass, am onion-ey'd;
Seht, sie weinen —
Ich Esel rieche Zwiebeln auch,

was ein Kommentator treffend wie folgt erklärt: *I have my eyes as full of tears, as if they had been fretted by onions.* — Auch der Gebrauch der Zwiebel zur Erzeugung künstlicher Thränen, welcher die sprichwörtlich gewordene Metapher wohl eigentlich erst hervorgerufen hat, ist dem Dichter bekannt. Bei dem Scherze, den sich der Lord in der ersten Scene der *Induction* zu Taming of the Shrew[1]) gegen den Trunkenbold Sly erlaubt, bestimmt er einen seiner Pagen dazu, demselben, als Frau verkleidet, aufzuwarten und ihm all die Zärtlichkeiten einer Gattin mit den obligaten Thränen der Rührung zu erweisen, wobei er folgende Weisung ertheilt:

And if the boy have not the woman's gift,
To rain a shower of commanded tears,
An onion will do well[2]) *for such a shift,*
Which, in a napkin being close convey'd,
Shall in despite enforce a watery eye.

---

[1]) Induction Sc. 1 (Schlgw. Lord, to a servant. *Sirrah, go you*).

[2]) Hierher gehören die entsprechenden sprichwörtlichen Redensarten: *An onion will do it* (V.). — *It will do with an onion* (Ray 61; Bohn, H. of Pr. 485, Hazl., Engl. Pr. 247). — *To weep, as if tears were fretted by onions.* — Eine Zwiebel reicht hin (um Thränen zu vergießen). Eine Zwiebel ist schon ausreichend. Es sind Zwiebelthränen. Er vergießt (weint) Zwiebelthränen.

Versteht der Knabe nicht die Frauenkunst,
Schnell diesem Regenschauer zu gebieten,
Wird eine Zwiebel ihm behilflich sein,
Die heimlich eingewickelt in ein Tuch,
Die Augen sicher unter Wasser setzt.

Einer ähnlichen Anspielung auf das volksthümliche Bild begegnen wir ferner bei William Rowley, *The Birth of Merlin* IV, 5 (1662 ed. Tauchn., S. 343), wo es gleichnißartig heißt: *I see something like a peeled onion; it makes me weep again.* Und so finden sich noch mehrfache Belege dafür, daß auch diese sprichwörtliche Anschauung im Volksbewußtsein wurzelt.

31) C. Cymbeline V, 4.

T. *He that sleeps, feels not the tooth-ache.*

Par. Wer schläft, fühlt kein Zahnweh.

Spr. Wer gut schläft, den weckt ein Flohstich nicht auf (den stört kein Zahnschmerz)[1] (Vergl. Wan. IV, 200, 73, 75).

A. *Indeed.*

E. *He that sleeps feels no tooth-ache* (V.). — *Quiet sleep feels no foul weather* (Bohn, H. of Pr. 478). — *Like the smith's dog, that sleeps at the noise of the hammer and wakes at the crashing of the teeth* (ib. 473).

Der freudigen Zuversicht des Posthumus, ruhig und gefaßt dem Tode entgegen zu gehen,[2]) setzt der Kerkermeister das obige Sprichwort hinzu, um ihm jedoch nur für die vollstreckte Todesstrafe beizustimmen; während er dem unbekannten Zustande vor dem Uebergange in's Jenseits folgende Reflektion gegenüberstellt: *But a man that were to sleep your sleep, and a hangman to help him to bed, I think he would change places with his officer: for, look you, sir, you know not which way you shall go* „Aber Einer, der euern Schlaf schlafen sollte, wobei der Henker ihm in's Bett steigen hilft, ich denke, der tauschte gern seinen Platz mit seinem Aufwärter (dem Henker nämlich): denn seht, ihr wißt noch nicht, welches Weges ihr gehn werdet“. — Dieses Stück von Volksweisheit auf der Gasse hat der Dichter wiederum mit einer Anzahl von Sprichwörtern und volksthümlichen Sentenzen gewürzt, was

---

1) Sprachvergleichung s. a. a. O. S. 46.

2) ib. V, 4: *I am merrier to die than thou art to live* „Ich bin freudiger zu sterben als du zu leben“.

unentwegt seine Vorliebe kundgiebt, in die untersten Schichten des Volkes hinabzusteigen, um in den schlichten aber wahrhaftigen Sprüchen und Redeweisen des Allerweltsverstandes den gesunden Kern aufzuweisen, welcher die Volkssprache erfüllt und durchdringt. Aus diesem Grunde mag Shakspeare auch am Schlusse der Scene dem Kerkermeister jene wahrhaft humane Gesinnung in den Mund gelegt haben, womit er, der Dichter, gleichsam mit prophetischem Blicke in die fernsten Aeonen messianischer Glückseligkeit hinüberleitet:

> *I would we were all of one mind, and one mind good; O! there were desolation of gaolers and gallowses!* — Ich wollte, wir wären alle Einer Gesinnung, und die Eine Gesinnung wäre gut; o! dann würden alle Kerkermeister und Galgen aussterben! —

Endlich bedient sich Shakespeare auch der Konjunktionen als logischer Anführungsformen der bezeichneten Art für die Proverbialität volksthümlicher Gedankenschätze in umfassender Weise. Schon gelegentlich der verbalen Merkzeichen[1]) sind wir in der Zusammensetzung mit Verbalbegriffen verschiedenen Konjunktionen begegnet, die offenbar bei den dort besprochenen Zitationen dazu beigetragen haben, den Verbalbegriff noch dadurch zu verstärken, daß der Dichter es verstand, mit demselben auch äußerlich, wie es beim ersten Anblicke scheint, zu dem Begriffswort auch noch gewisse Wortformen zu gesellen, die an und für sich schon eine Bedingung oder Folge, eine Begründung oder Widerlegung, eine Folgerung oder Entgegenstellung in der Oekonomie des Sprachgebäudes selbst zu bewerkstelligen haben. Durch die Absicht also, den Verbalbegriff mit einer entsprechenden Konjunktion zu verbinden, mußte einem doppelten Zwecke Genüge geschehen: es wurde durch das verbale Merkzeichen auf die Abstammung aus der volksgemäßen Quelle der sprichwörtlichen Traditionen hingewiesen, während die Modalität dieser Erscheinung zugleich von der verbindenden Formel abhängig sein sollte. Es sei uns daher gestattet, kurz auf jene Zusammensetzungen zurückzuverweisen, welche den Leser leicht über das Angeführte orientieren werden.[2])

---

[1]) Vgl. Jahrbuch XXII, 87 ff.

[2]) So die Konjunktionen mit dem Verbalbegriff *to say:* Jahrb. XXII, 87; 94; 95, 10; 96, 11; 103, 14; — mit *to know:* ib. S. 106; 107; S. 112, 20; —

Shakespeare hat jedoch auch die Konjunktion ohne jegliche Zusammensetzung mit anderen Redetheilen in ausreichender Weise als logisches Merkzeichen benutzt, indem er dieselbe von dem sprichwörtlichen Gedanken selbst getrennt und gleichsam isoliert, als Anführungsform für die Proverbialität meistens vorangeschickt hat, so daß jedoch die Absicht, sie unter bestimmten Modalitäten als Merkzeichen für die Sprichwörtlichkeit zu benützen, unverkennbar zu Tage tritt. Es kann hier nicht Zweck unsrer Untersuchung sein, uns über den unabsehbaren, weitschichtigen Gedankenapparat des Dichters zu verbreiten, um bei seinen Denkoperationen zu beobachten, wie er die Konjunktion bald nach ihrer kausalen und temporalen, bald nach ihrer modalen und konditionalen Bedeutung zu verwenden sucht, oder gar eine bestimmte Klassifikation nachzuweisen, unter welcher er die zahlreichen Wortformen dieses Redetheils zu der von uns ausgesprochenen Absicht zu fügen und zu gestalten vermag: wir wollen auch hier nur eine Anregung geben zu weiteren Forschungen auf diesem interessanten Gebiete, welches ja bisher — einzelne Bemerkungen der Kommentare und Ausleger abgerechnet — noch wenig beachtet oder zum Gegenstande wissenschaftlicher Arbeit erhoben worden ist.

Demnach nimmt die Konjunktion nicht nur einen breiten Raum unter den logischen Merkzeichen als Erkennungsmoment für die Proverbialität ein, sondern ihre Stellung ist für die Erkenntnißtheorie der sprichwörtlichen Materien um so wichtiger, je weiter der Gesichtskreis wird, unter welchem sie zur Darstellung gelangen. Die wirksamen Bilder und Gedanken aber, wie sie der Dichter der Volksthümlichkeit zu entnehmen versteht, treffen in ihrer knappen und frappanten Schilderung die Situation des Augenblicks um so besser, wenn die Anführungsform derselben geeignet ist, in den Kreis ihrer Beobachtung auch die Modalität zu ziehen, unter welcher Bild oder Gedanke unter den Auspizien des Dichters so und nicht anders erscheinen. Bei den Denkoperationen Shakespeare's wird daher, wie wir in der Folge ersehen, oft die ausführlichste und detaillierteste Beschreibung überflüssig, wenn er mittels der Konjunktionen nicht nur den gedanklichen Faden genau erkennen läßt, welcher das logische Merkzeichen mit dem nachfolgenden Gedanken verknüpft, sondern gleichzeitig auch andeutet, unter

mit *to fall out* — *to prove;* ib. S. 115; 116; 117, 22; 121, 26; und mit *to see* ib. S. 125; 126.

welcher Modalität die Verwendung eines volksthümlichen Bildes erfolgen oder an die sentenzenartige Fassung eines Gedankens angeknüpft werden mußte.

Wir heben deshalb aus der zahlreichen Schaar der Konjunktionen mit einigen Zitaten zunächst die folgenden hervor, deren Anführung vom Dichter nicht allzu häufig geschieht — wie *Though*[1]), — *Therefore*[2]), — *Because*[3]), — *And* (*an*)[4]), — *Since*[5]), —

---

[1]) 1. K. Henry IV, II, 4: *The camomile, the more it is trodden on, the faster it grows.*

Par. Die Kamille, je mehr sie getreten wird, desto schneller wächst sie. Spr. Je mehr die Kamille betreten (getreten) wird, desto schneller wächst sie (Wan. II, 1121. 1).

[2]) The Merchant of Venice I, 2: *It is no mean happiness, to be seated in the mean.*

Par. Es ist kein mittelmäßiges Loos, im Mittelstande zu sein. Spr. Mittelstand der beste Stand. — Das Wortspiel von *mean* im adjektivischen und substantivischen Gebrauche erhöhet die Schlagfertigkeit dieses mehrfach verbreiteten volksthümlichen Ausspruchs bei Shakespeare.

Much Ado about Nothing II, 1: *All hearts in love use their own tongues.*

Par. Ein Liebender brauche die eigne Zunge. Spr. Liebe redet ihre eigne Sprache. — Aehnlich in Edward III. (1596) II, 1: *Love cannot sound well but in lover 's tongues.*

Julius Caesar I, 2: *Noble minds keep ever with their likes.*

Par. Edle müssen sich immer zu Edlen halten. Spr. Der ist edel, der sich zu Edlen hält (V.). — Der ist edel, der sich edel hält (Wan. I, 720, 3).

[3]) Romeo and Juliet IV, 5: *Silver hath a sweet sound.*

Par. Silber hat einen feinen Klang. Spr. Silber (Gold) hat den besten Klang. — Vgl. ferner im Texte Nr. 32.

[4]) Love's Labour V, 2: *Three times thrice is nine.*

Par. und Spr. Drei Mal drei macht (ist) neun. — Auch die entsprechende sprichwörtliche Redensart wird dort vom Dichter gebraucht: *To take three threes for nine,* die im Deutschen als Versicherungsformel oder im Tone einer bestimmten Erklärung geäußert wird: So gut wie drei Mal drei, so gewiß wie drei Mal drei neun ist!

Merry Wives of Windsor V, 2: *Whe shall know the devil by his horns.*

Par. Den Teufel erkennt man an seinen Hörnern. Spr. Satan (den Teufel) erkennt man an den Hörnern (am Fuße): eine Anspielung auf den mit Hörnern ausgestatteten und als Jäger verkleideten Falstaff.

[5]) Julius Caesar V, 1: *Let 's reason with the worst that may befal.*

Par. Man muß bedacht sein auf den schlimmsten Fall. Spr. Man muß immer das Schlimmste (den schlimmsten Fall) befürchten. — Auch den Grund für jenen sprichwörtlichen Erfahrungssatz läßt der Dichter dort hervortreten: *Since the affairs of men rest still uncertain* „Weil das Loos der Menschen niemals sicher ist". — Vgl. ferner im Texte Nr. 33.

Then[1]), — *Yet*[2]); um dann *But* und *For* als diejenigen logischen Merkzeichen nachfolgen zu lassen, mit denen Shakespeare seine volksthümlichen und sentenzenartigen Beiträge am reichsten bedacht hat.

32) C. Romeo and Juliet IV, 5.

T. *Musicians sound for silver.*

Par. Musik klingt nur für Silber.

Spr. Ohne Geld keine Musikanten. — Ohne Geld keinen Dienst in der Welt[3]).

A. *Because.*

E. *No silver, no musician* (Ray 136). — *No silver, no servant* (ib). — *No money, no Swiss* (Herb., Outl. Prov.). — *No penny, no paternoster* (Bohn, H. of Pr. 123). — *If you touch pot, you must touch penny* (ib. 175). — *No penny, no pardon* (V.).

Mit Benutzung einer im Texte mitgetheilten Strophe eines Volksliedes: *Then music with her silver sound* wird außer dem bereits oben erwähnten Volksworte hier noch ein zweiter sprichwörtlicher Gedanke herangezogen, der sich vorwiegend in der negativen Form sehr reichhaltig im Volksmunde vertreten findet. Der Dichter ruft dort im Tenor der Tragödie eine heitere Abwechs-

---

[1]) K. Richard II; III, 2: *If angels fight, weak men must fall.*

Par. Mit Engeln ein Gefecht besteht kein Mensch. Spr. Mit Engeln kann man nicht streiten. Wer mit Engeln kämpft, verrenkt sich die Hüfte (vgl. Wan. I, 821, 32). — Das Sprichwort gehört zu den biblischen Zitaten Shakespeare's, die wir geeigneten Ortes besprechen werden.

Romeo and Juliet III, 3: *Madmen have no ears.*

Par. Wahnsinnige sind taub. Spr. Narren haben keine Ohren. Die Narren haben Ohren, aber sie hören nicht (sind taub).

[2]) Measure for Measure III, 1: *Death we fear, that makes these odds all even.*

Par. Wir scheuen den Tod, der alle Widersprüche löst. Spr. Man fürchtet den Tod, der nichts Schreckliches an sich hat. — Die Leute fürchten den Tod: wie die Kinder die Dunkelheit. — In derselben Scene heißt es weiter unten (Schlgw. Isabella. *O, I do fear*): *The sense of death is most in apprehension* „Des Todes Schmerz liegt in der Vorstellung“. — Hierher gehört auch das bekannte, reduplizierende Sprichwort bei Wheatstone, *Promos and Cassandra* (1578 Part II; V, 3. S. 100):

Death is but death, and all in synes (sins) shall die.

Vgl. ferner im Texte Nr. 34 und 35.

[3]) Sprachvergleichung s. a. a. O. S. 48.

lung dadurch hervor, daß sich der Hausmeister der Capulets von den drei in dieser Scene auftretenden Musikanten das Schlagwort des erwähuten Refrains *silver sound* interpretieren läßt, was ein Jeder derselben mit ergötzlichem Humore versucht. Die vielseitige Komik des Dialogs gipfelt aber in den mit sichtbarer Einfalt abgegebenen Erklärungen der Darsteller, wie sie in den sprichwörtlichen Auslassungen ihren Schwerpunkt finden. Die darin niedergelegten Erfahrungen, die der Volksmund mit überraschender Drastik vielseitig zu variieren verstand,[1]) hat der Dichter mit dem entsprechenden logischen Merkzeichen der Begründung für die Sprichwörtlichkeit kenntlich gemacht.

33) C. K. Richard II. V, 5.

T. *Pride must have a fall.*

Par. Stolz kommt vor dem Fall.

Spr. Hochmuth kommt vor dem Fall.[2])

A. *Since.*

E. *Pride goes before the fall* (V.). — *Pride will have a fall* (Heywood, Prov. 1562). (Ray 148). — *Haughtiness levels estimation.* (V.). — *Pride goes before, and shame follows after* (Ray 148). — *Pride goes before destruction.* (V.). — *Before destruction the heart is haughty* (Dryden).

Wie aus der Stellung des sprichwörtlichen Gedankens im Texte hervorgeht,[3]) wird derselbe Seitens des Dichters als Einschiebsel verwendet, um gleichsam als Glosse zur Bewahrheitung des hier berührten Falles herangezogen zu werden. Wie das alte 'Bîspel' ist das Sprichwort hier nur am Wege aufgegriffen worden, um dem Dichter als rhetorische Zierrath zu dienen. Diese Art und Weise der Verwendung kommt bei Shakespeare übrigens nur vereinzelt vor. Der Dichter verweist das Sprichwörtliche meist in den Vordergrund und pflegt von hier aus mit dem volksthümlichen Gedanken, den er sich gleichsam zum Ausgangspunkt erkor,

---

[1]) Urkomisch lautet auch die Verwendung des sprichwörtlichen Gedankens bei Greene, *James IV.* V, 4 (1498 ed. Dyce 1861, S. 215): *Come Homer without coin, he is not heard.*

[2]) Sprachvergleichung s. a. a. O. S. 49.

[3]) Die Stelle lautet: *Would he not stumble? Would he not fall down (since pride must have a fall) and break the neck of that proud man, that did usurp his back?*

entweder die dramatische Situation zu beleuchten, oder mit seiner eigenartigen Gestaltungskraft die Diktion des Dialogs zu beeinflussen und entsprechend zu illustrieren.

In der Schlußstrophe einer alten Ballade,[1]) die im Othello (II, 3; Schlgw. Iago. *O sweet)* zitiert wird, heißt es von den verderblichen Folgen des Stolzes: *'T is pride that pulls the country down.* Auch durch die zeitgenössische dramatische Litteratur ist das Sprichwort, außer bei Heywood, wiederholt tradiert worden. So im alten *King Lear (1593|1605* in *Six Old Plays 1779,* S. 389) mit der Anführungsform *I ever thought,* in der Variante: *Pride would have a fall;* bei Greene & Lodge, *A Looking Glasse for London* (*1594*; ed. Dyce 1861, S. 137): *Pride will have a fall*; und mit sprichwörtlicher Anspielung wird bei John Webster, *The White Devil,* Akt I (1612; s. Dodsl. l. c. VI, S. 225) der volksthümliche Gedanke in dem Ausspruche verwerthet: *Woe to light hearts, they still forerun our fall.*

34) C. 3 K. Henry VI. IV, 1.

T. *Hasty marriage seldom proveth well*[2]).

Par. Uebereilte Eh' thut selten gut.

Spr. Schnell (jung) gefreit, hat schon oft gereut. — Heirathen in Eile bereut man mit Weile. — Heirathen ist der erste Schritt zur Reue. — Freien — bereuen.

A. *Yet.*

E. *Marry in haste, repent at leisure* (Ray 43). — *Wedlock we all desire and repent of* (Bohn, H. of Pr. 306). — *He that weds before he 's wise, shall die before he thrives* (Gaal 493). — *The hasty man in wedding, is hasty in repenting* (V.). — *Wedding — repenting* (V.). — *Hasty marriage does not prove well* (V.).

Die dem Volksmunde vielfach geläufigen Wortspiele über den Ehestand, deren wir mehrere der obigen komparativen Gruppe einverleibten, waren auch Shakespeare bekannt. So verwendet er das Wortspiel mit *to marry* und *to mar* in dem analogen Sprichworte in All's Well II, 3: *A young man married, is a man that 's marr'd* „Ein allzufrüher Ehestand wird für den Mann ein Wehestand“ — das eine eigenthümliche Komik umschließt, wenn man

---

[1]) Vgl. Percy, *Reliques of Ancient English Poetry,* Einl. S. 492.

[2]) Sprachvergleichung s. a. a. O. S. 50.

dabei an die persönlichen Verhältnisse des Dichters denkt. Auch die kontradiktorische Stellung von *wedding* und *repenting* im Volksmunde, wie sie in allen neueren Sprachen zur sprichwörtlichen Verwendung gelangt, war dem Dichter geläufig.[1]) Ebenso kannte er sicherlich alte Volksgebräuche wie den von Dunmow in Essex, wo man Neuvermählten eine eingesalzene Speckseite oder einen Schinken zum Genusse vorsetzte, wenn sie vorgaben, den eingegangenen Ehebund innerhalb eines Jahres niemals bereut zu haben,[2]) der sich auch sprichwörtlich niedergeschlagen;[3]) oder es sind ihm auch sonst komische Aussprüche über die Ehe nicht entgangen, wie uns Ray (S. 49) ein solches Fragment der Volksmuse aufbewahrt hat:

When a couple are newly married,
The first month is honey-moon or smick-smack;
The second is, hither and thither;
The third is, thwick-thwack;
The fourth, the Devil take them that brought thee and I together.

35) C. All 's Well V, 1.

T. *All 's well that ends well.*[4])
Par. Ende gut, Alles gut.
Spr. Ende gut, Alles gut. — Alles bewährt sich am Ende. — Das Ende krönt das Werk.[5])

---

[1]) So in *Measure for Measure: Wooing, wedding and repenting is as a Scotch jig, a measure, and a cinque-pace.*

[2]) Dieser Gebrauch überragt die Zeit Heinrich VI. Eine Anspielung hierauf findet sich bereits bei Chaucer, *C. Tales* 5800; bei Piers Ploughman S. 169, und in MS. Laud. 416, das der Zeit des genannten Königs entstammt. Vgl. auch Hearne l. c. und Howell, *English Proverbs* S. 21.

[3]) So in dem eben erwähnten MS., wo das Sprichwort nach *Antiquarian Repertory* 1807 III, S. 342, ausdrücklich als *common saying* bezeichnet, wie folgt lautet:

He who repents him not of his marriage sleeping or wakin',
In a year and a day,
May lawfully go to Dunmow, and fetch a gammon of bacon. —

[4]) Von diesem Sprichwort ist auch ein sprichwörtlicher Apolog zu verzeichnen, wie dies der epische Zug der Tagesbegebenheiten im Volksmunde mit sich zu bringen pflegt: *All 's well that ends well, as master Tom said, when he surveyed himself from top to toe.* — Punch (1883 Nr. 2194, S. 42) überarbeitet den Apolog wie folgt: *All 's well that ends well, as the Master said, when he complacently surveyed himself from top to toe, from crown of new hat to tip of new shoe, in a pier-glass.*

[5]) Sprachvergleichung s. a. a. O. S. 51.

A. *Yet.*

E. *All 's well that ends well* (V.). — *The evening crowns the day.* — *The end crowns all.* — *The end is well done.* — *The fine is the crown of every work* (Thomas Kyd, *Spanish Tragedy; 1572*: ed. Dodsl. III, S. 134). — Scot. *A 's weel, that ends weel.*

Shakespeare hat das Sprichwort, das bereits in Heywood's *Proverbs* (1562), in den Sinn- und Denksprüchen der *Lottery of 1567* und in Camden's *Remaines* erwähnt wird, nicht nur als Titel seiner gleichnamigen Komödie gewählt, sondern auch mannigfache sprichwörtliche Varianten des gleichen Gedankens herangezogen, wie sie sich im Volksmunde vorfanden. Hier findet das Sprichwort eine antithetische Verwendung, indem der Dichter durch die Hinzufügung des die Kontroverse andeutenden *yet* die Schlagfertigkeit desselben in den Vordergrund zieht:

All 's well that ends well, yet,
Though time seem so adverse, and means unfit.
Ende gut, Alles gut! bleibt doch mein Trost,
Ob auch die Zeit entgegen, schwach die Kraft.

In *Troilus and Cressida IV, 5* legt der Dichter die sprichwörtliche Variante: *The end crowns all* „Das Ende krönt Alles“, Hector in den Mund, der hiermit der Behauptung des Ulysses von dem bevorstehenden Falle Troja's entgegentritt, indem er an den Untergang der Vaterstadt so lange nicht zu glauben vermag, als er deren Zinnen noch erblickt *(I must not believe you; there they stand yet).* Mit dem Volksworte bestätigt er aber unwillkürlich, daß das Ende des blutigen Konflikts dennoch auf die eine oder die andere Weise erfolgen müsse, indem er in dieser Vorausahnung die Bestätigung einer alten Prophezeihung hinzufügt: *And that old common arbitrator, time, will one day end it* „Und jener alte, ew'ge Richter, Zeit, wird einst es enden.“

Mit einer ähnlichen Variante des Sprichworts in französischer Sprache, womit in 2 *King Henry IV.* V, 2 Clifford den Geist aufgiebt: *La fin couronne les oeuvres* — beweist der Dichter nicht nur, daß ihm sentenzenartige Aussprüche auch im fremden Idiome geläufig waren, sondern daß er es auch mit feinfühlendem Takte heraus zu empfinden verstand, wo ein abschließendes Schlagwort in der ursprünglichen Form festzuhalten sei, nachdem es durch den lebendigen Strom des Gebrauchs im Volksmunde einmal erhalten worden war.

Endlich findet sich in der bereits erwähnten Komödie *(All 's well IV, 4)* ein Passus vor, in welchem uns der Dichter die verschiedenen Versionen des sprichwörtlichen Gedankens theils in einfacher Kürze, theils in entsprechender Umschreibung gleichsam übersichtlich vorführt, wobei ihm die Absicht vorgeschwebt haben mag, mit der Erinnerung an das gemeinsame lateinische Original zugleich eine rhetorische Verstärkung des die Scene abschließenden Kernwortes herbeizuführen.

All 's well that ends well: still the fine 's the crown;
Whate'er the course, the end is the renown.
Ende gut, Alles gut; das Ziel beut Kronen;
Wie auch der Lauf, das Ende wird ihn lohnen.

Englische Komödianten in Dänemark und Schweden.

Von

Johannes Bolte.

Vor zwei Jahren sprach A. Cohn in diesem Jahrbuche (XXI 7) den Wunsch aus, daß man auch in Dänemark nach den Spuren r englischen Komödianten forschen möge, welche 1586 mit Empfehngen des Earls von Leicester versehen an den dänischen Hof men und von da aus sich nach Dresden begaben. Dem verdienten orscher war also unbekannt, daß schon 1870 von V. C. Ravn ter dem Titel 'Engelske Instrumentister ved det danske Hof paa akespeares Tid' die Ergebnisse einer sorgfältigen Untersuchung r Hofkammerrechnungen nach dieser Richtung veröffentlicht orden sind. Auch mir machte erst die Freundlichkeit des Herrn iversitätsbibliothekars S. Birket Smith in Kopenhagen diesen in r Zeitschrift 'For Ide og Virkelighed' 1870 Bd. 1, S. 75—92 geuckten Aufsatz zugänglich[1]). Ich glaube also nichts Ueberflüssiges unternehmen, wenn ich die wesentlichen Resultate dieser Arbeit r für deutsche Leser wiederhole.

Schon in den Hofkammerrechnungen von 1579 begegnen uns hrere Musiker von offenbar englischer Herkunft. Am 18. Januar

---

1) Vgl. S. Birket Smith, Studier på det gamle danske Skuespils Område. benhavn 1883 S. 203. — J. Paludan, Om Dramaets Udvikling i Danmark mellem lekomedien og Holberg. Dansk historisk Tidsskrift 5. Raekke, 2. Bind, S. 18 80—81).

nimmt König Friedrich II. (geb. 1534, † 1588) '*Johann Krafft, Johann Persenn och Johan Kirckmann instrumentister*' zu Crempen in seine Dienste; im folgenden Jahre erscheinen im Kostgeldregister für den Mai als '*Instrumentister och Gigler: Artus Damler, Valenntinn Skeinn, Andreas Thide, Thomas Sefeldt*'; als '*Engilsche Instrumentister: Mathias Zoëga* [aus Verona] *danntzer, Johann Krafftt, Johann Personn, Johann Kerck, Thomas Bull.*'

Das erste unzweifelhafte Zeugniß über das Auftreten englischer Schauspieler stammt jedoch erst aus dem Jahre 1585; P. V. Jacobsen theilte dasselbe in einem Aufsatze 'Om Skuespil och Skuespils Forfattere i Danmark i det 16. Aarhundred' (Dansk historisk Tidsskrift V, 525. 1844) aus den Kammerrechnungen von Helsingör mit. Der Posten lautet: '*Giiffuet for att lade ferdige thett Planckewerck imellem Lauritz Schriffuers og Raadehuss Gordenn, som Folck red (rev?) neder thend Tid the Enngelske lechte i Raadhus Gordenn, 4 Sk.*' — d. h. die Englischen gaben eine Vorstellung im Hofe des Rathhauses zu Helsingör, wobei der Zulauf des Volkes so stark war, daß es den Bretterzaun zwischen dem Hofe und der Wohnung des Stadtschreibers Lauritz niederriß. Leider mangelt jede weitere Nachricht über Anzahl und Namen der Schauspieler und ihr Repertoire; doch ist mit gutem Grunde darauf aufmerksam gemacht worden,[1]) daß in Shakespeare's Hamlet möglicherweise die Wahl des Schauplatzes durch die Berichte der heimkehrenden Schauspieler über Helsingör und das gewaltige, gerade im Jahre 1585 vollendete Schloß Kronborg beeinflußt worden ist. Michael Heberer, welcher sieben Jahre später durch Helsingör kam, beschreibt in seiner Aegyptiaca Servitus, 1610, S. 646 das letztere bewundernd als 'ein schönes, großes vnd sehr festes Schloß, so erst vor wenig Jahren von König Friederich dem Zweyten new erbawet worden, mit Wahlen, Mawren, Pasteyen vnd Gräbern, gewaltig befestiget.'

Ausführlicheres meldet das Kostgeldregister des Hofstaates unter dem August bis September 1586. Hier wird uns zuerst genannt '*Wilhelm Kempe instrumentist*' mit seinem Jungen *Daniell Jonns*, offenbar, obwohl Ravn mit Stillschweigen darüber hinweggeht, der berühmte Komiker und Morristänzer der englischen Bühne, über den J. Payne Collier, Memoirs of the principal Actors in the Plays

[1]) Zuletzt ist dieser Punkt in einem mir nicht zugänglichen Aufsatze von H. S[chück?]: *Ett nordiskt Shakespere-minne* in Göteborgs Handels- och Sjöfarts Tidning 1887, 12. März, behandelt worden, wie ich aus einer Notiz im Litteraturblatt für germanische und romanische Philologie 1887 (4), 186 ersehe.

of Shakespeare 1846, p. 89—119 sorgfältig alles biographische Material zusammengetragen hat.[1]) Es ist noch nicht genügend beachtet, daß Kempe 1600 oder 1601 auch Deutschland besuchte; eine Tagebuchnotiz bei Collier p. 115 berichtet: ‘*1601, 2. Sept. Kemp mimus, qui peregrinationem quandam in Germaniam et Italiam instituerat, ... reversus*’, und in dem 1602 entstandenen, aber erst 1606 gedruckten Drama ‘*The Return from Parnassus*’ (IV, 5) wird der ‘*from dancing a Morrice over the Alpes*’ heimkehrende Kempe mit der Frage begrüßt: ‘*How doth the Emperor of Germany?*’ Der Titelholzschnitt zu Kemps 1600 erschienener Broschüre ‘*Nine Daies Wonder: Performed in a Daunce from London to Norwich*’[2]) stellt den Schauspieler tanzend dar, während sein Gefährte ihn mit Trommel und Pfeife begleitet.

Dann folgt im genannten Kostgeldregister von 1586 eine ganze Reihe bekannter Namen:

Thomas Stiwens	[Stephens]	*Thisse 5 instrumentister och springere kome vdj thienesten 17 junij, er fraa thendt tid och till thenne 8 maanet endis, som er thend 18 septemb. — 3 monneden och 3 dage, huer om monneden vj daler, belöffuer huer 18½ d. 3 β., er tilsamen 92½ d. 15 β., som Thomas Stiuens annamett och quiteritt.*
Jurgenn Brienn	[Bryan]	
Thomas Koning	[King]	
Thomas Pape	[Pope]	
Robert Persj	[Percy]	

Hier haben wir die schon oben erwähnte Gesellschaft vor uns, welche noch im selben Jahre aus dem Dienste des Königs Friedrich II. in die des sächsischen Kurfürsten überging; die Namen der fünf Engländer stimmen völlig mit den von Fürstenau[3]) und Cohn[4]) aus den Dresdener Akten ermittelten überein; nur für den

---

[1]) Vgl. auch einen anonymen Aufsatz in diesem Jahrbuch XXII, 255—264.

[2]) Neudruck von A. Dyce, London 1840. 4°. Eine nicht ganz genaue Reproduktion des Holzschnittes ohne Angabe der Herkunft findet sich bei R. Genée, Shakespeare 1872 S. 69.

[3]) Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden I, 69 bis 72 (1861).

[4]) *Shakespeare in Germany* p. XXIII—XXVII. Wenn p. XXIV der Kurfürst seinem Hausvoigt Hansen Thilo aufträgt, die Engländer zu ihm nach Berlin zu senden, und sie am ersten Tage ‘bis gegen der Zosse’ zu befördern, wozu der Herausgeber ein Fragezeichen setzt, so ist damit die gewöhnliche Haltestation auf dem Wege zwischen Berlin und Dresden gemeint, das an der damaligen Südgrenze der Mark gelegene Zossen.

letzten ergiebt sich die wahrscheinlichere Form Percy, während Goedeke[1]) Pierst oder Price aus dem überlieferten Persten herauslesen wollte. Vom 17. Juni an also bis zum 18. September weilten die fremden Künstler am dänischen Hofe. Inzwischen hatte der lebenslustige und prachtliebende Kurfürst Christian I. von Sachsen (1560—1591), welcher in der kurzen Zeit seiner Regierung 1586—1591 eine Menge von Musikern, Instrumentisten und Sängern aus Deutschland, Italien und andern Ländern um sich versammelte[2]), von den besonderen Leistungen der Engländer in Dänemark Rühmliches gehört und den Wunsch, sie bei sich zu sehen, dem Könige, seinem Oheim, gegenüber, brieflich geäußert. Am 10. August antwortete ihm Derselbe von Helsingör aus, daß zu seinem Bedauern die Engländer Schwierigkeiten machten: sie wollten nicht in das ferne Deutschland ziehen, dessen Sprache sie, wie wir später hören, nicht verstanden, sondern nach London heimkehren. Als jedoch Friedrich ihnen seinen ernstlichen Unwillen über ihre Weigerung kundthun ließ, zeigten sie sich fügsamer, stellten aber eine solche Forderung — 100 Thaler jährlich für den Mann und außerdem Kostgeld — daß es den König „fast viel" bedünkte und er Bedenken trug, sie ohne vorherige Anfrage beim Kurfürsten Christian nach Sachsen abzuordnen. Bald jedoch erhielt er ein Schreiben, in welchem Dieser in die gestellten Bedingungen willigte; und am 25. September reisten die englischen Instrumentisten, welche eine Woche zuvor abgelohnt worden waren, mit einem der deutschen Sprache kundigen Geleitsmanne nach Deutschland ab, um am 16. Oktober in Weidenhain einzutreffen, wo sich Christian gerade aufhielt. Alle diese Einzelheiten sind in mehreren zwischen den beiden Fürsten gewechselten Briefen erwähnt, welche sich im Kopenhagener Archive befinden und mir von Herrn Geheimarchivar A. D. Jörgensen mit außerordentlicher Güte zur Verfügung gestellt wurden. Da Ravn dieselben nur kurz anführt, so glaube ich im Interesse der Forscher zu handeln, wenn ich den vollständigen Wortlaut in der Anlage zum Abdruck bringe. Nur das schon bei Cohn aus dem Dresdener Konzept mitgetheilte Dankschreiben des Kurfürsten vom 16. Oktober

---

[1]) Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung[2] II, 525.

[2]) Im Archiv für sächsische Geschichte VIII, 220—223 (1870) erscheinen der Kapellmeister Rogner Michel, die Instrumentisten Angelus Scandellus, Paris Pergamino, Alexander Orologia, Franciscus Sagrabia, Hannibal de Carthago, Asmus de Gleina, der Lautenist Johann Gathran aus Schottland, die Altisten Dietrich von Ohyn, Wynandt Dehadage u. a.

habe ich nicht nochmals nach dem Originale wiederholen wollen. Die Engländer müssen in Dresden Beifall gefunden haben, da sie drei viertel Jahre lang am sächsischen Hofe blieben; eine bisher übersehene Notiz nämlich in einem Dresdener Rechnungsbuche [1]) meldet uns: „Fünf Instrumentisten und Springern aus England zum Abzug den 17. Juli 1587 114 fl. 6 gr.“

Auch für die Regierungszeit Christian's IV. (geb. 1577, † 1648) bringt Ravn aus einer Hofrechnung einen wichtigen Nachweis über das Erscheinen englischer Komödianten in Kopenhagen bei. Diesmal war es die im Dienste des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig stehende Truppe des Komikers Thomas Sackville, welche häufig vom Hofe ihres Gönners aus Streifzüge nach dem westlichen und südwestlichen Deutschland machte [2]) und nun bei Gelegenheit der Krönung des dänischen Herrschers (29. August 1596) ihr Glück auch im Norden versuchte. Die Schauspieler blieben vier Wochen in Kopenhagen, wo sie auf königliche Kosten gespeist wurden. Die Stelle aus dem Rechnungsbuche lautet: '*Thend 20 Maij* [1597] *betaldis Michell Steen, borger wdj Kjöpnehauffn, for huis fortaering till wiinn, mad och öll, saa och ellers andenn omkostning, som er bleffuen giordt och opgangen wdj hans huus, aff hogbornne förstis och herris, hertug Henrich Juliuszis aff Brunschuig och Lunneborgs, hans furstelige naadis comaedianten och springers, wore tillsammen 18 persohner, som aff hans furstelige naade herudj riged wore inndschickede, neste forgangen aar anno 1596, emod konn. maiets. loffliige krönning och bleffue vdj hanns huus spiisede och vnnderholdett, paa xxviij dagis tiid, vdj forschreffne aar, effther hoeszliggendis wnderschreffne zeddels liudelsze — 242½ kr.*'

Auch nach Schweden drangen um diese Zeit englische Schauspieler und ließen bei Hoffestlichkeiten hier ihre Kunst sehen. Michael Heberer, [3]) welcher als Sekretär des pfälzischen Gesandten

---

1) Archiv für sächsische Geschichte 8, 221.

2) J. Meißner, Die englischen Komödianten zur Zeit Shakespeare's in Oesterreich, 1884, S. 31 f. — Aug. Erich erwähnt in seiner Beschreibung der Krönung (Kopenhagen 1597, Bl. P j b) nur kurz die „ansehung agirter Comödien, Fechtschulen der Königlichen vnd Fürstlichen Trabanten vnd anderer kurtzweilen“ am 2. September.

3) Vgl. F. A. Dahlgren, Anteckningar om Stockholms Theatrar. Stockholm 1866, S. 5. — Ueber Heberer, dessen Mutter eine Nichte Melanchthon's war, s. J. Franck, Allgem. deutsche Biographie 11, 197 f. — S. 483 f. berichtet Heberer, wie er 1588 in Neapel mit Berchthold von Gadenstadt, dem dramatischen Dichter

der am 28. August 1592 zu Nyköping gefeierten Hochzeit des Herzogs Karl von Schweden mit der Prinzessin Christine von Holstein beiwohnte, erzählt in seiner schon oben angeführten Aegyptiaca Servitus, Heydelberg 1610, S. 626: 'Nachmals ist man mit dem Hochzeitlichen Fest fortgefahren, vnd folgende zeit in Frewden zugebracht, vnd haben sich darbey auch Engelländische Comoedianten vnd Springer finden lassen, die jhrem gebrauch nach zimliche Kurtzweil geübet vnd gemacht, auch werden Fechtschulen vnd andere Kurtzweilen gehalten, Wie auch gegen der Nacht stattliche Feuerwerck angezündet.'

Beilage.

1. König Friedrich II. von Dänemark an den Kurfürsten Christian I. von Sachsen.

Dat. Cronenburgk den 10. August Ao. [15]86.

— — Darnëhest wollen wir E. L. nicht verhalten, daß ob wir woll auff deroselben freundt vnd brüderlichs begëren mit den Englischen Instrumentisten sowoll für vns selbst als durch andere hendeln, vnd daß sie in E. L. dienst sich begeben möchten zubewegen, allen fleiß anwenden lassen, Wir dennoch bei denselben solches nicht erhalten mögen, In deme sie einwenden, daß sie sich so ferne in Deutschlandt nicht begeben, auch viellieber sich wieder nach Engellandt verfuegen wollen, furgewendet, vnd derentwegen sie mit solcher ahnmuttungen gnedigst zuuerschonen vnderthenigst gebeten. Wan vnß dan solches nicht zu weinigem mißfallen gereichett, daß wir sie auch darueber nicht lenger in vnserm dienst (damit E. L. nicht gedancken fassen muchten, alß wan wir E. L. hirmit nicht gerne freundtlichen willen erzeigen wolten) zubehalten gesinnett, sondern ihnen ihren Abschiedt wollen wiederfahren lassen, Alß gelanget ahn E. L. hirmit vnßer freundt vnd bruderliche bitt, die wolten vns, daß derselben hirin zu wilfahren die gelegenheit entstanden, nicht vnfreundtlich bedencken. — —

(Gleichzeitiges offizielles Kopialbuch.)

2. Derselbe an Denselben.

Dat. Cronenburgk 27. Augusti Ao. [15]86.

E. L. werden vor ankunfft dieses auß vnserm jungsten ahn sie gefertigtem Schreiben, Welchergestaldt wir dem zuuor mit dero genommenen Abschiedt nach mit den Englischen Instrumentisten, sich in E. L. Dienst zu begeben, handeln lassen, auß waß vrsachen sie aber solches abgeschlagen, wir vnß auch drauff gegen E. L., weßen wir vnß gegen sie derhalben zuuerhalten gesonnen, freuntlich erklerett, vernhommen haben. Drauff muegen wir E. L. freundtlich

---

(Goedeke[2] II, 373), zusammengetroffen, S. 555, wie er am 25. Mai 1592 zu Krakau bei König Sigismunds III. Hochzeit eine prächtige Vorstellung eines Venusberges angesehen, wobei auch drei italienische *Sanni* agierten.

nicht verhalten, daß, wie sie solche vnsere ernstliche meinung vermerckt, Sie auch jre meinung geendert vnd sich hernacher vnderthenigst ercleret vnd erboten, E. L. gar gern vnd vor andern herrn zudienen, dabey wirs dan beruhen lassen vnd vnserm Marschalch auferlegt vnd beuolen, mit ihnen einer Bestallung halben, drauff sie E. L. zudienen, zuhandeln, welcher dan auch seiner empfangenen beuhelich gehorsamblich nachgesetzt vnd solches verrichtett. Waß aber ihre furderung sei, vnd auf was Bestallung sie E. L. zudienen sich erclerett, Solches haben dieselbige auß eingelegtem ihrem vnserm Marschalck oberantworttëten, vnd vnß von demselbigen weiter eingebrachten Verzeichnuß zuersëhen. Wan vns aber solche ihre furderung fast viel bedunckett, alß haben wir bedencken gehabtt, Sie auf solche Condition vnerfurdert vnd vnerlangt E. L. erklerung ahn dieselbige abzuschicken, Sonder E. L. durch dieß vnser schreiben solche gelegenheit zuuor freundtlich anmelden wollen, Mit vetterlicher bitte, E. L. wolle sich bei Zeigern gegen vnß, ob sie solche Instrumentisten auf die von ihnen begërtte Bestallung zu sich hinauß haben vnd in dienst nhemen wolle, oder aber ob wir sie E. L. halben wiederumb, wohin sie selbst wollen, ziehen lassen sollen, darnach wir vnß in dem zu richten freundtlich erkleren. — —

(Gleichzeitiges offizielles Kopialbuch.)

3. Kurfürst Christian I. an den König Friedrich II.

(Antwort auf No. 1.)

Datum Custrin den Ersten Septembris anno [15]86.

— — Was dann die Engelischen Instrumentisten belanget, weil sie nicht zuuormögen gewesen, sich in vnsere dienstbestallung einzulassen, Ist es vns zwar vmb Ihre Person so viel nicht zu thun, (dann man sich solcher leutte in andere wege wohl erholen kan) Alß das sich E. Kön. W. vnserthalben hieruntter so fleissigk bemuhet, Derwegen es auch solcher fleissigen entschuldigung gegen vns gahr nicht bedorfft, Sondern wir haben vns vielmehr kegen E. Kön. W. disfahls zuentschuldigen vnd fur Ihre gehabte bemuhung vnnd fernner freundtliches erbieten höchlich vnd freundtlich zudancken, vnd diß zubitten, wofern E. Kön. W. sonst bedacht, berürtte Instrumentisten in Ihrem dienst zubehaltten, das sie dieselben berürter vhrsachen halben nicht entvrlauben noch Ihr die gedancken machen woltten, alß ob vns hieran zu verdriß geschehe. — —

[Eigenhändig:] E. K. W.

Dinstwilliger Vetter vnd Bruder
weil ich lebe

Christian.

(Original).

4. Derselbe an Denselben.

(Antwort auf No. 2).

Datum Weidenhain den 12. Septembris anno [15]86.

— — E. Kön. W. schreiben, so sie vntterm dato Cronnenburg den 27. Jungstvorschienen Monats Augustj wegen der fünff Engelendischen Instrumentisten an vns gethan, haben wir bej dero abgefertigten diener zu rechs entpfangen vnd dessenn Inhaltts fernner freundtlichen vernommen, vnd zweiffeln nicht, E. Kön. W. werde in mittels vnser neher schreiben vnnd erklerung, so wir

dieser Instrumentisten halben an sie gethan, nuhmer auch zukommen sein. Das sich aber E. Kön. W. mittler weil fernner vnd so weitt bemuhet, das sich die Instrumentisten vf Euer Kön. W. anderweitt erinnerung erkleret, sich nuhmer in vnsere dienste zubegeben, Spuren wir hieraus nichts anders dann E. Kön. W. sonderliche freundtliche vnd guttherzige affection vnd neigung, so sie zu vns treget, Thuen vns derowegen gegenn E. Kön. W. dienstlichen vnd freundtlichen bedancken. Do wir auch wusten, worin wir solches vmb E. Kön. W. hinwieder freundtlichen vnd vetterlich vorgleichen vnd vordienen möchten, sollte es an vnserm geneigten freundtlichen willen gleichergestaldt nicht mangeln. Wievol vns nuhn so wohl auch E. Kön. W. wie wir auß Ihrem schreiben vormercken, Ihr geforderter vntterhaltt noch in Ichtwas zu viel duncket, Dieweil wir aber E. Kön. W. disfahls gehabte fleissige bemuhung nicht gherne vorgeblichen sein lassen wolttenn, So seindt wir mit den geforderten Einhundert Thaler Jhärlicher besoldung vff eines Jedern Person gnedigst zufrieden, Das Costgeldt aber haben wir bedencken Ihnen reichen zulassen, Sondernn wollen sie zu hoffe Speisen lassenn. Bitten derhalben E. Kön. W. wir gantz freundtlichen, dieselbe wolle Ihnen durch dero Hoffmarschalchen oder sonsten vnser gemuth vnbeschwert vormelden lassenn, Do sie nuhn willens solche bestallung vnnd vntterhaltt anzunehmen vnd vns darumb zudienen, So bitten wir abermalß dienstlichenn vnd freundtlichen, E. Kön. W. wolle sie darauf zu Ihrer gutten gelegenheit zu vns abferttigen lassen vnd vns freundtlich vnd vetterlich zu guth haltten, das wir dieselbe hiermit so vielfaltig bemuhen. — —

[Eigenhändig:] E. K. W.

Dinstwilliger vetter vnd Bruder
weil ich lebe

Christian.

(Original).

5. König Friedrich II. an den Kurfürsten Christian I.
(Antwort auf No. 4.)

Dat. Gëdtzgardt [= Gjedser] den 25. Septembris Ao. [15]86.

Wir haben E. L. letzte Resolutionschreiben, die Englischen Instrumentisten belangendt, vor wenig tagen zu vnsern handen entpfangen vnd verlesen. Weill sich dan E. L. darin gegen vnß freundtlich erkleren, daß sie dieselben anzunhemen gesonnen, Alß haben wir ihnen solches anmelden, danebst auch beuhelen lassen, sich an E. L. zuerheben, Ihnen auch einen vnserer Einspenniger, weill sie der deutschen Sprache nicht allerdings Kundig, der sie hinauß brechte, Zugeordnett, Domit sie aber bey E. L. Hoffmarschaln oder sonsten dem Jenigen, bei dem sie sich anzugeben einen Zutritt haben muchten, haben sie vnß vmb diese vnsere gnedigste Commendation vndertenigst belangen lassen, Die wir ihnen auch gnedigst gewilliget. Bitten demnach freundtlich, E. L wolle sich dieselbigen gegen ihre gebuerliche verhaltung zu gnaden beuolen sein sein lassen. — —

(Gleichzeitiges offizielles Kopialbuch.)

Shakepeare's Timon von Athen.

Von

Dr. Wilhelm Wendlandt.

I.

Die Urtheile deutscher und englischer Kritiker über das der letzten Periode der Shakespeare'schen Produktion angehörende Trauerspiel Timon von Athen gehen seit einigen Dezennien weit auseinander, sodaß es fast als eine Missethat betrachtet werden könnte, wenn der Versuch gemacht wird, durch eine neue Meinung über diese herbe Streitfrage die vorhandene Kette von Hypothesen um noch ein Glied zu verlängern. Allein die bestimmte Ueberzeugung, daß eine Möglichkeit gegeben ist, der wachsenden Menge von Erklärungsversuchen Einhalt zu thun, nöthigt mir eine einfache, aber entschiedene Antwort auf die vielen Fragen ab: — Ist das Trauerspiel Timon von Athen, ganz so wie es uns in der ersten Folio-Ausgabe von 1623 überliefert ist, von der Hand Shakespeare's, oder haben wir es mit einer späteren Ueberarbeitung eines Jugendentwurfs, oder mit der partiellen Bearbeitung eines fremden Dramas, oder mit dem Erzeugniß einer nach mangelhaftem Manuskript und verballhornisierten Schauspielerrollen arbeitenden Redaktion zu thun, oder endlich mit der späteren Ergänzung eines Fragments von Shakespeare, welches ein Redaktor oder Kompilator zu der vorliegenden Tragödie zurechtmachte?

In der Frage nach der Echtheit oder Unechtheit einer älteren Dichtung, die uns durch einen frühzeitigen Druck bekannt geworden ist, kann die Wissenschaft nur dann zu wissenschaftlichen

Resultaten als solchen gelangen, wenn sie streng an der Hand der historisch-kritischen Methode auf ihrem ernsten Wege vorwärts zu dringen strebt. Diese Methode aber trägt speziell bei Fragen über Entstehung oder Echtheit Shakespeare'scher Werke ein natürliches Gesetz für die Reihenfolge der in Kraft zu setzenden Faktoren in sich. Es sind deren drei: 1) Prüfung des Zeugnißwerthes der Ueberlieferung; 2) Prüfung der äußeren Form der Dichtung durch Vergleichung mit gleichzeitig überlieferten, unbestritten echten Werken desselben Verfassers; 3) Prüfung der inneren Form durch Erwägung, ob sie in den Ideenkreis oder die Art der Gedankenbildung, sowie in den Umfang der geistigen Kraft des als Autor angegebenen Dichters hineinpaßt. — Eine Anleitung, die A. W. Schlegel bei Besprechung der Echtheit des Titus Andronicus giebt, hat auch für Timon von Athen Gültigkeit. Da sie für diese Abhandlung eine Richtschnur zu bilden geeignet ist, möge der Wortlaut[1]) hier folgen: „Die richtige Methode bei einer solchen Untersuchung ist, sich erst nach den äußeren Gründen, Zeugnissen u. s. w. umzusehen und ihr Gewicht zu prüfen; alsdann kommen die inneren Gründe aus der Beschaffenheit des Werkes an die Reihe. Besonders muß Beides streng auseinander gehalten werden. Die Kritiker des Shakespeare machen es umgekehrt: sie gehen von einer vorgefaßten Meinung gegen ein Stück aus und suchen dieser zu lieb die historischen Gründe verdächtig zu machen und bei Seite zu schieben. Titus Andronicus findet sich in der ersten Folio-Ausgabe von Shakespeare's Werken — (ebenso Timon von Athen) —, die, wie bekannt, von Heminge und Condell, seinen vieljährigen Freunden und Mitvorstehern desselben Theaters, veranstaltet ist. Kann man sich wohl überreden, sie hätten nicht gewußt, ob ein in ihrem Repertorium befindliches Stück wirklich von Shakespeare sei oder nicht? Und will man diese ehrlichen Männer gerade in diesem Falle — (auch in dem unsrigen) — eines absichtlichen Betruges beschuldigen, da sie sich sonst gar nicht so begierig zeigen, Alles zusammenzuraffen, was unter Shakespeare's Namen ging, sondern, wie es scheint, bloß die Schauspiele gaben, wovon sie Handschriften in Händen hatten.“ —

Um nun von vornherein dem Bedenken zu begegnen, als könne

---

[1]) A. W. von Schlegel, Sämmtliche Werke, herausgeg. v. Böcking, Bd. VI, S. 304 ff.

meine Abhandlung nur auf eine Tautologie der von Ulrici aufgestellten Hypothese hinauslaufen, will ich das Endziel, dem dieselbe sich Schritt für Schritt zu nähern hat, gleich voranstellen. Das Resultat meiner Forschung ist dieses: daß die Kritik, da sie weder die Glaubwürdigkeit der Folio I untergraben kann, noch die Aufführung des Timon von Athen vor der Ausgabe dieser ersten Sammlung, also auch keine Schauspielerrollen, nach denen das Stück theilweise für den Druck zusammengestellt sein könnte, anzunehmen berechtigt ist, noch den geistig hervorragenden „Vorgänger", dessen Stück Shakespeare bearbeitet haben soll, überzeugend nachzuweisen, d. h. namhaft zu machen im Stande ist, noch von einem späteren Redaktor vor der Folio I das geringste Positive weiß, sich mit der Annahme bescheiden muß, daß diese Tragödie, in Anbetracht der äußeren, in der Ueberlieferung und der Aehnlichkeit mit den Dramen der letzten Periode des Dichters, sowie der inneren, in Idee der Komposition und Gedankenfülle der Charakteristik liegenden Gründe für die durchgängige Autorschaft Shakespeare's, uns von der Hand des in schmerzlicher, krankhafter Verstimmung schreibenden Meisters in zum Theil nur flüchtig skizzierter Form überliefert, und daß diese handschriftliche Kladde auf nicht mehr zu ermittelnde Weise in den Bereich von Heminge und Condell und als solche unverändert in die Folio-Ausgabe von 1623 übergegangen ist.

Die Gründe für die zu beweisende durchgängige Echtheit des Timon von Athen, sowohl, was den Plan, als was die Ausführung betrifft, können nach Maßgabe der voraufgeschickten Erwägungen, nur in der Beschaffenheit der Ueberlieferung des Stückes, in einer Vergleichung des Textes, der Wendungen, des Versbaues, der Prosa mit den Dramen derselben Periode (Troilus and Cressida, The Tempest, Cymbeline, The Winter's Tale, Antony and Cleopatra, Coriolanus) und in allgemeinen psychologisch-poetischen Merkmalen gefunden werden. Vorerst aber ist eine Uebersicht und Kritik der bereits aufgestellten Hypothesen von Nöthen.

Schon die ältesten Shakespeare-Forscher empfanden den Mangel der Form dieses Stückes und setzten die Verderbniß auf Rechnung nachlässiger Abschreiber, Drucker und Korrektoren, eine Ansicht, die Coleridge[1]) nicht ausreichend erschien. Seine Meinung ging

[1]) Notes and Lectures upon Shakespeare, London 1849.

dahin, daß die ursprünglich vollendete Form dieser Tragödie, die zu Shakespeare's besten Leistungen gehört habe, später durch Aenderungen der Schauspieler verstümmelt sei. Das ist im Wesentlichen auch Ulrici's Meinung. Allein warum sollten die Schauspieler gute, glatte Blankverse, die sich bekanntlich viel leichter lernen und deklamieren lassen als ungebundene Rede, stellenweise abscheulich zerstückelt und verdorben haben? Denn das müßte der Fall sein, wenn man annimmt, daß so schattenhafte Metrik wie sie in einigen Theilen des Timon[1]) sich findet, durch Willkür der Schauspieler entstanden sei. Und wie erklärt es sich dann, daß einzelne Partien völlig korrekt geblieben sind? Wie war es möglich, daß der Grundriß der dramatischen Idee des Timon, der, wie wir sehen werden, in großen Zügen deutlich entworfen ist, bei einer derartigen, auf jeder anständigen Bühne unerlaubten Verstümmelung seitens der Spieler nirgends verwischt wurde? Ein Schauspieler kann wohl durch schlechtes Auswendiglernen seine Rolle auf der Bühne verdorben; daß er aber die für ihn ausgeschriebenen Partien vornimmt, um sie eigenmächtig nach seinem Gutdünken zu verändern, darf doch zum Glück nur zu den Ausnahmen gerechnet werden. Oder es müßte nachgewiesen werden, daß die Regie auf der altenglischen Bühne gar keine kontrolierende Befugniß gehabt habe.

Charles Knight[2]) ging zu der naheliegenden und auch etwas wohlfeilen Ansicht über, daß Shakespeare das Stück eines unbekannten Dichters für die Bühne zugestutzt habe, und zwar in der Weise, daß er die eine Hauptfigur, die des Timon, plastisch herausarbeitete, während er die übrigen Partien des Dramas nur mit *some few occasional touches here and there* bedacht haben soll. Er bleibt den bei der Bedeutsamkeit sämmtlicher Partien des Dramas erforderlichen Nachweis schuldig, wessen Drama Shakespeare in einer Zeit seiner vollendetsten geistigen Reife mit so beispielloser Ehre bedachte. Denn seine gesammte bisherige Praxis, wie er sie besonders in Taming of the Shrew und All's Well That Ends Well an den Tag legte, spricht gegen eine solche partielle Bearbeitung einer fremden Konzeption; und aus seiner letzten Periode haben wir überhaupt kein Beispiel von unveränderten

---

[1]) z. B. Akt III, Sc. 1, 2 u. 3.

[2]) Pictorial Edition of Shakspere 1838. Bd. I, S. 333 ff. — s. a. Studies of Shakspere.

Benutzung einer vorhandenen, bereits populären Schablone. Dagegen spricht auch, wie Ulrici nachdrücklich betont, das Lebensalter und die hohe Selbstständigkeit des Dichters, der schwerlich noch zur Zeit seiner ausgeprägtesten individuellen Entwicklung das Werk eines anderen Dichters umgearbeitet haben wird. Er hatte gewiß bei seiner Produktivität und der Geläufigkeit, womit ihm Alles von der Hand ging, an der Ausführung seiner selbsteigenen Konzeptionen vollauf Genüge.

Nichtsdestoweniger haben die äußeren, formalen Gründe für die Annehmbarkeit dieses — vom philologischen Standpunkt aus betrachtet — immerhin geistreichen Einfalls von Knight keinen Geringeren als Nicolaus Delius[1]) bewogen, von seiner ursprünglichen, in seinem Buche „Die Tieck'sche Shakespeare-Kritik" (1846) niedergelegten Ansicht, daß Shakespeare's Timon ein später überarbeitetes Jugendwerk von ihm selber sei, nach zwanzig Jahren wieder abzuschwenken und mit dem ganzen Rüstzeug seiner langjährigen Shakespeareforschung die Knight'sche Hypothese wissenschaftlich auszubauen. Er macht dabei den umgekehrten Weg wie die Aesthetiker Gervinus und Ulrici: statt daß er um des bedeutenden Inhalts willen die mangelhafte Form in den Kauf nimmt, sucht er auf Grund der mangelhaften Form die Bedeutung und den Zusammenhang des Inhalts zu entwerthen. Die Gründe gegen ein später bearbeitetes Jugendwerk liegen allerdings auf der Hand, da Shakespeare in der Periode des Uebermuths, Humors und Erfolgs wohl kaum auf den Gedanken einer Tragödie des Menschenhasses und der Weltentzogenheit gekommen sein kann, und überdies der bloße Entwurf des Timon die Hand eines routinierten Theaterdichters verräth. Dagegen werden die Gründe für die Haltbarkeit oder Unmöglichkeit der Knight'schen Hypothese im Folgenden an der Hand der zitierten Abhandlung von Delius, welcher mit Knight im Wesentlichen übereinstimmt, zu prüfen sein. Delius kommt a. a. O. zu dem Resultat: „daß der Plan zu Timon von Athen weder von Shakespeare entworfen, noch von ihm wesentlich modifiziert, sondern im Ganzen unangetastet so gelassen ist, wie ein gleichzeitiger Anonymus ihn ersonnen und ausgeführt; ferner: daß Shakespeare dieser fertigen Arbeit seines Vorgängers, ohne Rücksicht auf Zusammenhang oder einheitliche Haltung, mit Ausmerzung der entsprechenden Scenen oder Reden des Anonymus, solche Scenen

[1]) Jahrbuch II, 335 ff.

oder Reden einverleibt hat, welche dem psychologischen Interesse an der Figur des Timon selber entspringen oder dienen mochten.“ —

Später, bei Gelegenheit einer Abhandlung über Perikles[1]) kommt er der mit Recht an ihn gestellten Forderung, den „Vorgänger namhaft zu machen, nach, indem er George Wilkins als den ursprünglichen Verfasser sowohl des Perikles wie des Timon von Athen bezeichnet. Die Unwahrscheinlichkeit dieser Annahme hat namentlich für Perikles, einen entschiedenen Widerspruch von Seiten Ulrici's hervorgerufen[2]). Für Timon wird der Gegenbeweis an dieser Stelle geliefert werden müssen. Zunächst aber fahren wir in unserem Referate der vorgebrachten Meinungen über Timon fort.

Die Ausführungen von Delius haben auf keiner Seite anstandslosen Beifall erzielen können. Tschischwitz[3]) gesteht, „daß diese Hypothese doch zu große Bedenken veranlasse, als daß man nicht auch anderen Erklärungsversuchen nachgehen sollte. Oft hätte nur ein Federstrich, eine kleine Aenderung genügt, um einen Satz verständlicher, einen Vers korrekter, einen Ausdruck poetischer, die elende Technik kunstgemäßer zu gestalten“. — Das ist freilich sehr wahr, bis auf die „elende Technik“, und findet die einfachste Erklärung in unserer Annahme, daß wir es mit einer Kladde zu thun haben. Tschischwitz aber zieht daraus, entgegen dem Zeugniß der Herausgeber der Folio I, den Schluß, daß der Druck des Timon von Athen nach einer Bühnenbearbeitung, welche zahlreiche Kürzungen und Verstümmelungen enthielt, erfolgt sei. Indem er sich der Ansicht von Coleridge zuneigt, widerlegt er Delius auf Schritt und Tritt, ist dann aber doch inkonsequent genug, zu äußern, daß die von Delius aufgestellte Behauptung, ein Anderer als Shakespeare habe an der Bearbeitung des unter Shakespeare's Namen überlieferten Trauerspiels Timon von Athen theilgenommen, „in ihren wesentlichen Punkten“ bestehen bleibe, während er mit demselben Athemzug bekräftigt, daß wir in dem genannten Drama „ein ursprüngliches Kunstwerk des großen Dichters selbst“ vor uns haben, das erst nachträglich Beschädigung erlitt. Das heißt doch Ja und Nein zu gleicher Zeit sagen!

---

[1]) Jahrbuch III, 175 ff.

[2]) Ulrici, Shakespeare's dramatische Kunst, 3. Aufl. Lpz. 1874. Theil III, S. 45 ff.

[3]) Jahrbuch IV, 160 ff.

Rev. Fleay[1]), der sich durch die Kühnheit seiner Erfindungen bemerklich macht, ist der Meinung, daß der Kern des Timon von Athen, der originale und einzig werthvolle Theil des Stückes, von Shakespeare herrühre, daß er aber für die Bühne durch eine zweite untergeordnete Hand vollendet sei. Diese untergeordnete Hand entdeckt er, nachdem er zufolge seiner eigenen Bemerkung nicht weniger als 200 Dramen geprüft hat, in dem noch weniger als Wilkins bekannten Cyril Tourneur. — Davon später! —

Zu einem ähnlichen Schluß kommt Kullmann[2]), dessen in's Zügellose hinausdrängende Konjekturfreude eine Art Racheakt an der von Tschischwitz an den Tag gelegten Inkonsequenz ausübt. Er wendet sich zunächst gegen Fleay, indem er geltend macht, daß Timon kein unvollendetes, von einem andern Dichter ergänztes Stück Shakespeare's gewesen sein könne, weil dann nur Widersprüche zwischen den ursprünglichen und den ergänzten Theilen, nicht aber zwischen den ergänzten untereinander denkbar seien. Auch zeiht er die von Knight und Delius vertretene Theorie der Ungenauigkeit, indem sie die Frage: „Hat Shakespeare ein fremdes Stück überarbeitet?“ identifiziere mit der zweiten Frage: „Wie ist das Stück in seine jetzige Gestalt gekommen?“ — Dieser Vorwurf ist insofern berechtigt, als man durch jene Theorie keine Aufklärung darüber erhält, einerseits, warum der „Vorgänger“ so viele — vermeintliche — Fehler gemacht hat, andererseits, warum Shakespeare so viele — vermeintliche — Fehler hat stehen lassen. Dann aber übertreibt Kullmann zum Nachtheil seiner eigenen Beweisführung. Er findet die äußere Form des Timon von Athen so bodenlos verderbt und sinnlos zusammengeflickt, daß er eines Dritten im Bunde bedarf, der solche Schandthaten auf seine Kappe nehmen muß: außer dem „Vorgänger“, zu welchem Shakespeare im Verhältniß eines Redaktors gestanden habe, nimmt er noch einen Redaktor des Redaktors Shakespeare an, — und dieser letzte „Redaktor oder Kompilator“ ist natürlich der Sündenbock. Die gezwungene Umständlichkeit dieser Hypothese macht sie a priori verdächtig. Kullmann denkt sich die Entstehung der Tragödie „ungefähr folgendermaßen“: „Shakespeare wollte das Drama eines früheren Dichters, sei es, daß er das Tragische in der Fabel erkannte, sei es, daß sie ihm in jenem Zustande des Mißmuths, welchen Einige als Grund

[1]) Transactions of the New Shakspere Society, Series I, Part 1, S. 130 ff.
[2]) Schnorr's Archiv für Litteraturgeschichte (1882) Bd. XI, S. 196 ff.

seines Scheidens von London annehmen, besonders zusagte, in dem Grade zu einem eigenen Werke umgestalten, wie das bei andern Stücken durch ihn geschehen war, ließ jedoch bei seinem Scheiden das Manuskript jenes älteren Dramas, welches wahrscheinlich lückenhaft war, zugleich mit den wenigen ausgearbeiteten Theilen des Dramas, dessen Plan klar und deutlich vor seinem Geiste stand, dort zurück." — Bei wem? Hatte er es in seiner Wohnung liegen gelassen? Hatte er es verschenkt? Hatte er es an eine Theatergesellschaft verkauft? — Darüber schweigt Kullmann. Diese Bruchstücke sollen indeß in die Hände des Redaktors oder Kompilators gerathen und von diesem natürlich „in großer Eile und in höchst oberflächlicher Weise zu dem Drama verschmolzen sein, welches wir besitzen."

Das heißt also: Kullmann muthet Heminge und Condell, welche durch Aufnahme des Timon of Athens in die Folio von 1623 seinen Shakespeare'schen Ursprung bezeugen, einen absichtlichen Betrug zu. Denn sie hätten von einem solchen Schicksal des Shakespeare'schen Manuskripts unbedingt wissen müssen, und die auf dem Titelblatt ihrer Ausgabe befindliche Versicherung *according to the true originall copies* oder, wie es an einer andern Stelle heißt, *according to the first originall*[1]) wäre eine infame Lüge. Inzwischen steht fest, daß Heminge und Condell zu Shakespeare in nahem Freundschaftsverhältniß standen, so daß er sie sogar in seinem Testament ausdrücklich bedachte. Und von welcher rührenden Hingabe an den wie einen Gott verehrten Meister zeugen die Einleitungen zur Folio I. Davon wird unten bei Besprechung der Ueberlieferung des Timon ausführlich die Rede sein. Gelingt es dann ferner, von der Unhaltbarkeit der von Delius auf Timon gemachten Angriffe zu überzeugen, so werden auch die Ansichten von Tschischwitz, Fleay und Kullmann, als Ausläufer der Delius-Knight'schen Hypothese, ihre Zurückweisung in der Hauptsache gefunden haben.

Als in der Mitte stehend zwischen der Gruppe der Bekämpfer der Echtheit des Timon und der Verfechter muß Karl Elze[2]) be-

[1]) Um dem Einwand zu begegnen, daß jene verschiedenen Bezeichnungen *originall copies* und *first originall* die Betheuerung der Herausgeber verdächtig machen, sei bemerkt, daß sie wahrscheinlich die für die Bühne angefertigte offizielle Abschrift gleichstellten mit einem in ihren Händen befindlichen Manuskript, von Shakespeare selber geschrieben.

[2]) S. d. Vorrede zum Timon von Athen in der Ulrici'schen Shakespeare-Ausgabe und Elze, William Shakespeare, Halle 1876.

zeichnet werden, da er einerseits die Ansicht Ulrici's vertritt, daß die erste Folio-Ausgabe den Timon theilweise nach den Rollen der Schauspieler ergänzt habe, andererseits aber doch auf „den älteren Timon" zurückgreife, aus dem die wiederum noch fehlenden Schauspielerrollen ergänzt sein sollen. — Aus welchem „älteren Timon"? Wir wissen doch nur von einem Lustspiel „Timon",[1]) das um 1600 entstanden sein mag und in akademischem Ton abgefaßt ist. Aber wir wissen nicht einmal, ob Shakespeare dieses Lustspiel gekannt hat, obgleich schon Malone es als die Hauptquelle Shakespeare's bezeichnete, eine Annahme, die neuerdings durch Adolf Müller[2]) in Zweifel gezogen ist, da die Uebereinstimmung beider Stücke in der Befreiung des Ventidius durch Bezahlung seiner Schulden, in der Banketscene, im Auffinden des Goldes und in der Person des treuen Dieners auch aus der gemeinsamen Quelle, dem Lucian, hergeleitet werden kann. Daß aber der Lucian unserem Dichter in einer lateinischen, spanischen oder französischen Uebersetzung zugänglich gewesen sein wird, ist von Müller und Tschischwitz[3]) nachgewiesen.

Wir wenden uns nun zu der Gegengruppe von Kritikern, welche den Timon von Athen als Ganzes für ein Produkt Shakespeare's halten. Einen außerordentlich hohen Werth mißt Tieck diesem Trauerspiel zu: es sei eine Fortsetzung der Hamlet-Tragödie; wie denn auch Kreyßig hervorhebt, daß es in den Ideenkreis der großen Meisterschöpfungen Hamlet und Lear zurückführe. Die gewaltige Herrschaft über den Stoff und die reiche, fast überreiche Füllung der Form mit Welt- und Menschenkenntniß wird allerdings durch keine andere Produktion Shakespeare's überboten. Sehr hoch stellt auch A. W. v. Schlegel[4]) dies Werk. Sein Urtheil ist wesentlich ästhetisch, obschon, wie wir sehen werden, im Widerspruch mit den neueren Beurtheilern. Ein Zweifel an der Echtheit ist ihm offenbar gar nicht gekommen, weil er Shakespeare in seiner Gedankengröße zu gut kannte. In einem andern Zusammenhang[5]) aber erhebt er die auch für Timon in vollem Umfang gültige Forderung, daß,

---

[1]) The Old Play of Timon; edited by Rev. A. Dyce 1842. (Shakespeare Society.)

[2]) Die Quellen, aus denen Shakespeare den Timon von Athen entnommen hat. Dissertation. Jena 1873.

[3]) Jahrbuch IV, 196.

[4]) Schlegel, sämmtliche Werke, ed. Böcking 1846, Bd. VI.

[5]) A. a. O. S. 310.

wer Shakespeare ein ihm frühzeitig zugeschriebenes und unbestritt aus seiner Zeit herrührendes Schauspiel absprechę, mit einiger Wal scheinlichkeit die Frage beantworten müsse, wer es denn geschrieb habe, da man Shakepeare's Mitarbeiter im dramatischen Fach ziemlich kenne. Sie ständen sämmtlich, auch die, welche sich ein bedeutenden Namen gemacht hätten, wie Lilly, Marlowe, Heywo „so tief unter ihm", daß sich nicht annehmen ließe, der Verfass eines Werkes, welches die der Obigen weit überträfe, könne u bekannt geblieben sein. Die Thatsache, daß der sogenannte „V gänger" Shakespeare's, trotz der an den Haaren herbeigezogen Wilkins von Delius und Tourneur von Fleay, von den Zeitgenoss nicht genannt, also unbekannt geblieben ist, macht jeden Ve such, denselben nachträglich auf Grund eines subjektiven „St gefühls" und Vergleichung von Einzelheiten ausfindig zu mache durchaus illusorisch. Auf eine innere Gleichheit der genannt Dichter mit Shakespeare einzugehn, darauf verzichtet sowohl Deli wie Fleay: wohlweislich, denn der Abstand zwischen Tourneur u Wilkins zu Shakespeare ist zu groß, als daß durch Hinweis a denselben nicht ihre ganze Erfindung sofort verdächtigt würde.

Gervinus[1]) hält sich ebenfalls bei seiner Besprechung d Timon in den Grenzen der ästhetischen Betrachtung. Er findet d Versifikation „entweder ungewöhnlich regellos oder verderbt". Dab entgeht ihm nicht die „Innerlichkeit und Tiefe des Gefühls", wom der Gegenstand im Ganzen ausgeführt sei. Die Komposition find er „in der alten Gründlichkeit zu geistiger Einheit verbunden, ab in einigen Punkten locker und wie unfertig." Ohne auf d Frage nach der Autorschaft des Timon einzugehen, führt er d „Lässigkeit in einer Reihe von Stücken aus der späteren Lebe zeit Shakespeare's auf einen allgemeinen, uns unbekannten (?) Gru in der Stimmung des Dichters" zurück. — Wir glauben mit Ulric den Grund dieser Verstimmung zu kennen. Die Sonette der letzt Jahre sind eine zu beredte Interpretation: Klage über die here brechende politische Periode, Klage über das entartende Theat wesen, Klage sogar über ein verfehltes Leben. Aber dieser Gru allein reicht nicht aus, um zu erklären, daß Shakespeare sich dem Maße wie im Timon seiner sicherlich bereits mehr od weniger reflektorisch gewordenen Technik entäußert haben soll

[1]) Gervinus, Shakespeare 1849. Bd. 4, S. 164 ff.

[2]) Shakespeare's dramatische Kunst. 3. Aufl. Bd. 1, S. 257 ff.

Ulrici[1]) bestreitet, daß Shakespeare in seinem späten Mannesalter noch zu Ueberarbeitungen sich veranlaßt gesehen habe, und daß seine Freunde eine wesentlich fremde Arbeit in ihre Ausgabe aufgenommen haben sollten. Ein bedeutender Dichter müsse es gewesen sein, der den Plan zum Timon erfunden habe, und die Kritik sei einig, daß die angezweifelten Partien nicht eine Jugendarbeit, sondern die Hand eines fertigen Theaterdichters verrathen. Auch kann er die Kluft zwischen den behandelten Partien nicht so groß und weit finden. Die Ungleichheit der Darstellung könne nur auf einer entschieden größeren Flüchtigkeit und Nachlässigkeit, womit einzelne Partien behandelt seien, beruhen. Shakespeare habe schnell und aus einem Guß gearbeitet. Wahrscheinlich habe er viel öfter, als wir wissen, seine Stücke nachträglich durchgearbeitet, wie es mit dem Pericles, Hamlet, Romeo and Juliet thatsächlich geschehen sei.

Bis dahin stimmt Ulrici mit der von mir vorgetragenen Ansicht völlig überein, — schließt dann aber, indem er einen auf schwachen Füßen stehenden Beweis heranzieht, daß Shakespeare das Stück theilweise überarbeitet habe, und ferner, daß die Folio nicht durchweg aus seinem eigenhändigen Manuskript, sondern theilweise aus Schauspielerrollen geschöpft habe. Gegen die letztere Annahme spricht die Thatsache, daß wir gar nicht wissen, ob Timon je an ein Theater verkauft und aufgeführt worden ist, gegen die erstere die Thatsache, daß auch in den besten, unbestritten Shakespeare'schen Partien des Dramas grobe Flüchtigkeiten auftauchen. Bei der Besprechung der Ueberlieferung wird die auf eine unregelmäßige Seitenzahl der Folio I gegründete Hypothese des Ulrici eingehend beleuchtet werden.

Einige wichtige Gesichtspunkte für die Echtheit des Timon macht auch Kreyßig[2]) in den Anmerkungen zu seiner Vorlesung über Timon von Athen geltend. Er betont mit großem Nachdruck, daß die holprigen Verse nicht mit den Schwächen der Komposition zusammenfallen. Deshalb seien Knight's und Delius' Aussonderungen unhaltbar. Die Reimpaare sind ihm nicht auffällig, weil sie stets eine Sentenz enthalten, oder eine längere Rede abschließen. Mehr aber als seine philologischen Einwände gegen die Knight'sche Theorie fällt seine gewaltige ästhetische Interpretation

---

[1]) A. a. O. Bd. 2. S. 178 ff.

[2]) Vorlesungen über Shakespeare 1859. Bd. 2, S. 391.

für die Echtheit des Timon in's Gewicht. Dasselbe gilt von G vinus und noch mehr von dem begeisterten Wortführer der Sch heiten dieses Trauerspiels, von Wölffel,[1]) der die ganze, von ei seltenen Freiheit gegenüber dem Stoff zeugende Originalität die Komposition mit allen ihren Parallelismen an Charakteren und (kontrapunktlich durchgearbeiteten scenischen „Gegenbildli keit" seiner beiden großen Theile, Menschenfreundlichkeit u Menschenfeindlichkeit, völlig durchschaut und nachgewiesen h Wer an der Größe dieser Konzeption zweifelt und glaubt, daß anderer als der größte dramatische Meister, der schließlich al damals gangbaren Formen gerecht war, dieses scenische Geri erfunden haben könne, möge die aus einem tiefen inneren V ständniß für Shakespeare'sche Gedankenarbeit geschöpfte Abha lung von Wölffel nicht ungelesen lassen, und es müßte, meine i mit unrechten Dingen zugehen, wenn er nicht dem edlen u bescheidenen Ausspruch Thomas de Quincey's beipflichtete: I *may be put down with shame by some man reading the line othe wise.* — Die Gefahr, daß Shakespeare tausendfältig mißverstand würde, fühlten schon Heminge und Condell, als sie seine Werl dem großen Publikum preisgaben. Darum schickten sie in ein *To the great Variety of Readers* überschriebenen Vorrede der Folio die eindringliche Mahnung voraus: *Reade him therefore, and agai and againe: and if then you doe not like him, you are in so manifest danger, not to understand him.*

Zu den Dramen der letzten Periode des Dichters, welche z erst 1623 in der Folio-Ausgabe gedruckt sind, gehört auch Tim von Athen. Es läßt sich aus diesem Umstand kein Schluß a größere oder mindere Popularität der Stücke ziehen, da Troil and Cressida, ein dem normalen Theaterpublikum gewiß nicht ve ständlicheres Stück als etwa The Winter's Tale, 1609 in Qua erschien, während sämmtliche nach 1610 geschriebene Stücke, w Antony and Cleopatra, Cymbeline, Henry VIII, The Wi ter's Tale, The Tempest, Coriolanus und Timon of Athe erst in der Folio I zum Abdruck kamen. Daß Timon of Athe nicht populär gewesen sein kann, liegt in der Natur des Vorwurf die Menschheit ist kein Freund des Menschenhassers. Noch heu wird Timon, auch von hochgebildeten Lesern, nicht recht goutie

[1]) Album des litterarischen Vereins, Nürnberg 1861. S. 47 ff.

und die Bühne macht kein Glück mit ihm. Sollte Shakespeare, der sein Publikum so genau kannte, das nicht gewußt haben — er, der Stücke, wie As You Like It und ähnliche seinen Zuhörern gleichsam auf den Leib schrieb? — Es scheint mir undenkbar, daß er in einer solchen Selbsttäuschung sich befunden habe, dies Stück für den Verkauf an das Globe- oder Blackfriars-Theater zu schreiben und dann später in Verwunderung über dessen Mißerfolg eine Ueberarbeitung vorzunehmen, — ganz zu geschweigen der Annahme, daß er das Stück eines fremden Dichters von solchem Inhalte bühnenfähig habe machen wollen. Das ist eine Thorheit, die ich Shakespeare's theatralischem Scharfsinn nicht zutrauen kann.

Wir wissen nicht, in welcher Reihenfolge die obengenannten Stücke entstanden sind, aber Nichts steht im Wege, — als etwa die sentimentale Betrachtung, daß Shakespeare mit dem weltversöhnenden „Sturm“ geendet haben müsse, — daß Timon, dieser erschütternde Fluch auf Alles, was Odem hat, das letzte Erzeugniß seines rastlosen Geistes war. Wir wissen ferner, daß seine innerste Seele sich immer mehr vom Theaterwesen abkehrte, ja noch mehr, daß sein Herz für seine Mitwelt erstarb, hauptsächlich weil ihr Meister ihr so unermeßlich weit vorausgeeilt war. Dafür sprechen Dutzende von Sonetten; und in dem so merkwürdig nüanzierten Stück Troilus and Cressida schließt der Prolog unverhohlen mit der Aufforderung an die Zuhörer:

Like or find fault; do as your pleasures are:
Now good or bad, 't is but the chance of war.

Und wie kommt der Kuppler Pandarus zu der geheimnißvollen Verkündigung im Epilog?:

Some two months hence my will shall here be made:
It should be now, but that my fear is this,
Some galled goose of Winchester would hiss:
Till then I'll sweat and seek about for eases,
And at that time bequeathe you my diseases.

Solche Worte scheinen auf einen Racheakt an der Menschheit wie Timon hinzudeuten.

Wie nun, wenn Shakespeare den Timon in letzter Aufraffung seiner Kraft niederschrieb und dann für immer die Augen schloß? Wenn er vielleicht Heminge und Condell dies sein letztes Manuskript anvertraute, damit zu machen, was ihnen beliebte? Und wenn diese seine beiden Freunde, von der Ansicht des Meisters über seinen Timon unterrichtet, denselben nicht auf die Bühne brachten

— denn wäre das geschehen, so würde er einen Sturm von Meinungen, wie heute auch, erregt, und einer oder der andere Zeitgenosse müßte ihn erwähnt haben, — sondern ihn sieben Jahre nach des Dichters Tode einfach in seine gesammelten Werke aufnahmen? Dann hätten wir den Fall, daß die Folio I das englische Publikum zuerst mit einem nachgelassenen Werke von Shakespeare bekannt gemacht hat. — Das glaube ich, obschon ich weiß, daß diese Ansicht, wissenschaftlich betrachtet, nicht mehr als eine bloße Möglichkeit bedeutet.[1]) Daß der Vers in Guilpin's Skaletheia (1598): *Like hate-man Timon in his cell he sits,* und die Stelle in Jack Drum's Entertainement (1601): *Come, come now; I'll be as sociable as Timon of Athens* — nicht auf Shakespeare's Timon bezogen werden dürfen, darüber ist die Kritik sich einig. Außer diesen Erwähnungen hat sich aber bis jetzt keinerlei auf Shakespeare's Timon bezügliche Notiz gefunden, wohl zu merken, nicht eine einzige, bis daß dann das Stück 1623 erschien.

Von fast allen übrigen Stücken des Dichters haben wir Notizen vor der Folio I: Henry VIII (im Jahre 1613), Antony and Cleopatra (Blount 1608), Cymbeline (1611, 1612, Dr. Simon Formann), The Winter's Tale (1611, Dr. Formann) Troilus and Cressida (Quarto 1609). The Tempest ist nach Tieck 1613 aufgeführt, und außer Timon ist nur Coriolanus nirgend erwähnt. Ist denn das nicht auffallend? Eine ähnliche Ansicht wie die entwickelte über das eigenartige Besitzrecht des Dramas und sein eigenartiges Schicksal scheint mir unumgänglich. Doch muß Jedermann freigelassen werden, sich den Vorgang auf seine Art auszudenken. Konjekturen könnten an dieser Stelle zu Dutzenden gemacht werden.

Auf alle Fälle kann weder nachgewiesen werden, daß Timon bei Lebzeiten des Dichters erwähnt oder vor 1623 aufgeführt,

---

[1]) Man beachte, daß in den Vorreden der Folio I nirgends betont wird, daß diese Stücke bereits alle durch die Bühne bekannt seien. Es heißt nicht: *and all the rest, absolute in their numbers, as they were acted,* sondern: *as he conceived them.* Uebrigens ist der Zusatz *absolute in their numbers* mit *as he conceived them* zu verbinden: = alle Dramen dieser Ausgabe ohne Ausnahme (*absolutè*) sind durchweg auf Grund des echten Konzepts Shakespeare's in Druck gegeben. — Konstruiert man die Worte mit Weglassung des Kommas vor *as he conceived them* in diesem Sinne, so kann aus dieser Stelle auch nicht länger der Beweis gezogen werden, daß der übergangene Pericles vergessen oder für unecht gehalten sei, sondern nur, daß er mit Wissen der Herausgeber wegfiel, weil er bereits nach dem Original veröffentlicht war.

noch daß er in London und für die Bühne geschrieben ist; wogegen die Thatsache, daß Heminge und Condell das Stück als *originall* oder *originall copie* besaßen und der Folio I einverleibten, doch schlechterdings nicht aus der Welt zu schaffen ist. Und zwar geschah die Publikation — um ihre eigenen Worte zu gebrauchen — *by a payre so carefull to shew their gratitude, both to the living, and to the dead.* Sie betheuern ausdrücklich, daß die Stücke *perfect of their limbs, and all the rest, absolute in their numbers, as he conceived them* zum Druck befördert seien. Wer sich überhaupt auf Charaktere versteht, der liest aus den Einleitungen der Folio I keinen marktschreierischen Ton heraus, sondern die ehrliche, treuherzige, ja fast naiv vorgetragene Meinung der Freunde des edlen Todten, der zu ihrem Bedauern, wie wohl Manchem vergönnt gewesen sei, seine eigenen Werke nicht mehr habe durchsehen können: *it hath been a thing, we confesse, worthy to have been wished, that the Author himself had lived to have set forth, and overseen his owne writings.* Darum möge man seinen Freunden die Mühe und Arbeit dieser Sammlung nicht vergen. Es sei nicht ihre Sache, die sie nur die Werke gesammelt hätten, sein Lob zu erheben: es sei Sache des Publikums, ihn zu lesen. — Das sind Worte vollster, aufrichtigster Ueberzeugung von dem hohen Werthe ihrer Publikation, die freilich um so eindringlicher wirken, je wahrer und gemäßigter sie ausgedrückt sind. Ich möchte nicht mit Ulrici soweit gehen, zu glauben, daß Heminge und Condell den Pericles, der in Folio I bekanntlich fehlt, wirklich bloß übersehen hätten, — wie Troilus and Cressida anfänglich auch. Die Folio I scheint allerdings, wie die nachlässige Korrektur und himmelschreiende Seitenzählung beweist, in Folge besonderer Umstände — vielleicht drohender Konkurrenz! — in fliegender Hast zusammengestellt, gesetzt und gedruckt worden zu sein. Die äußere Unordentlichkeit der Ausgabe ist auch für damalige Verhältnisse empörend. — Allein das Alles rüttelt nicht im mindesten an der Glaubwürdigkeit der beiden Herausgeber. Die Zweifler an der Echtheit des Timon werden sich von vornherein klar halten müssen, welchen Gewaltakt sie an den Freunden Shakespeare's verüben, und daß ihre Ansicht so lange eine willkürliche bleibt, bis sie den positiven historischen Beweis erbracht haben, daß die Folio I ein gewissenloses, ein betrügerisches Unternehmen war: — unordentlich ist noch lange nicht unehrlich!

Der Umstand, daß Timon in Folio I mit Seite 98 schließt,

und daß ein unbeziffertes Blatt eingeschoben ist, dessen eine Seite eine liederliche Zusammenstellung von *The Actors Names*, d. h. nicht Schauspieler-, sondern Personenverzeichniß, enthält, während dann der folgende Julius Caesar mit S. 108 anfängt, hat Ulrici zu der Annahme veranlaßt, daß das Manuskript von Timon nur theilweise vorhanden war, weshalb einstweilen Raum für ihn freigelassen und der Satz von Julius Caesar vorweg begonnen wurde. Darauf sei Timon nothdürftig aus den Rollen der Schauspieler ergänzt. Wir sahen bereits, daß wir nicht berechtigt sind, von einer Aufführung des Timon vor 1623 und von Schauspielerrollen zu handeln. Um aber die Unsicherheit der Ulrici'schen Annahme, die sich auf einen Fehler der Seitenzahl gründet, darzuthun, genügt es, einige andere Fehler der Folio I von derselben oder schlimmerer Art anzuführen. Timon selber beginnt mit S. 80 und wiederholt die Seitenzahl 80 und 81, weil am Schluß von dem voraufgehenden Romeo and Juliet nach 76 fälschlich 79 gedruckt war; durch Wiederholung zweier Zahlen wurde der Ausfall von 77 und 78 wieder wettgemacht. Bemerkenswerth ist dabei, daß die unten in den Rand gedruckte Zahl, welche immer je zwei Blätter (also je 4 Seiten) numeriert, trotz der Verwirrung in der oben stehenden Seitenzahl, richtig von 169 auf 170 weiter zählt, während die Buchstabenbezeichnung der Bogen irrthümlich gg 2 wiederholt, wodurch der Bogen statt 12 Seiten 16 enthält. Schwerwiegender aber ist dieselbe Thatsache an der Stelle, wo Ulrici einen Ausfall von Seiten annimmt und daraus weitgehende Schlüsse zieht; denn trotzdem Timon mit S. 98 schließt, Caesar mit S. 108 fortfährt, geht unterwärts die Doppelblätterzählung ihren Gang von 174 auf 175, 176 richtig fort. Irrthümlich ist freilich wieder die Bogenbezeichnung in Buchstaben: Timon schließt mit hh 3 und läßt Bogen ii, ii 2, ii 3 ganz aus, um mit kk fortzufahren. Nun aber umfaßt ein Bogen der Folio I in der Regel 12 Seiten, und es sind, das halbleere Blatt mit eingerechnet, zwischen Timon und Caesar doch nur 10 Seiten ausgefallen! Und die Doppelblätterbezeichnung zählt richtig weiter! — Schon aus diesem Wirrwarr an Zählungen geht hervor, wie bodenlos nachlässig die Setzer gearbeitet haben müssen. Ehe ich jedoch daraus den Schluß ziehe, daß Ulrici's Hypothese sich auf einen bloßen Irrthum der Setzer gründet, sei noch ein Beispiel der größten Nachlässigkeit herangezogen, welche ebenfalls zwischen zwei Stücken verbrochen ist: A Midsummer-Night's Dream numeriert seine drei letzten Seiten

it 163, 160, 162 (statt 160, 161, 162), und dann beginnt The erchant of Venice mit 163, springt aber auf 162 und 163 tatt 164, 165) nochmals zurück und nimmt endlich mit 166 die chtige Seitenzahl wieder auf. Ein ähnlicher Fehler findet sich rischen Hamlet und Lear (S. 280 statt 282) u. dergl. m.[1]) Alle ese Unregelmäßigkeiten, die durch die ganze Ausgabe gehen, tkräften die Hypothese Ulrici's dermaßen, daß ich verzichte, rauf zu fußen.

In seiner ganzen Schnellfertigkeit präsentiert sich in dieser age der Rev. Fleay, über dessen „Scheinkritik" das Urtheil er gründlichen Shakespeare-Kenner bereits gefällt ist. Fleay hauptet,[2]) daß hinter Romeo and Juliet eigentlich Troilus id Cressida hätte folgen sollen, daß es aber, weil bereits als *story* im Buchhandel, schließlich zwischen die Historien und Tradien geschoben sei. Sein Beweis gründet sich auf eine Ungenauigit: Weil Troilus and Cressida mit 79, 80 beginne, sei viesen, daß es an Romeo and Juliet angeschlossen werden lte. Allein Romeo and Juliet schließt fälschlich mit 79 statt 77; oilus and Cressida müßte demnach mit 78, nicht mit 79 ginnen. Auch schließt die Bogenbezeichnung nicht an hh 3 an. genommen, daß Fleay trotzdem zu seiner Annahme berechtigt , — er macht auch geltend, daß Troilus and Cressida gerade n Raum von 80—108 eingenommen hätte und ein Pendant zur ebestragödie sei, — so ist doch der Schluß, den er daraus gegen Echtheit des Timon zieht, haarsträubend. Er folgert, daß esar bis Cymbeline, als Troilus and Cressida umgestellt rden, bereits im Satz waren, weshalb der Raum von 30 Seiten derweitig ausgefüllt werden mußte. Nun aber hätten die Herausber es dem Andenken Shakespeare's für nicht angemessen *(respect- to Shakespeare's memory)* erachtet, den Pericles zu wählen, shalb sie zum Timon gegriffen, denselben der Hand eines Bühnenchters *(play-wright's)* überantwortet und ihn veranlaßt hätten, das ück auf 30 Seiten zu verlängern *(told him to make it up to 30 ges)!* Ein solches Verfahren der Herausgeber dünkt Fleay also ehr „respektvoll", als wenn sie ehrlich den Pericles eingesetzt itten! — Aber wie denn? Timon füllt die 30 Seiten ja nun

[1]) Vgl. 2 Henry IV, S. 74—100; dann Henry V mit S. 69 beginnend! erselbe Fehler im *Catalogue!*

[2]) Transactions of the New Shakspere-Society Ser. I. Part. I, S. 137 ff.

doch nicht aus. Er schließt mit Seite 98 statt mit 108: als 10 Seiten zu wenig. — Hat der beauftragte Zurechtmacher sein Schuldigkeit nicht gethan? Oder müßte man aus der Thatsach daß Timon den offenen Raum nicht ausfüllt, nicht vielmehr gerad das Gegentheil schließen: daß Heminge und Condell ihn eben unveändert und unverlängert einschoben? Jedenfalls hätten sie d Sache doch ehrlicher und einfacher haben können, wenn sie es m Timon wie mit Troilus and Cressida machten: daß sie, ansta ihn von fremder Hand verlängern zu lassen, die Seitenzahl ga fallen ließen (Troilus and Cressida zählt nur 80, 81, 82, da hört die Zählung auf.) Viel wahrscheinlicher wäre doch, daß s e es mit Timon riskierten, da sie doch auf Grund einer bloßen Schätzung der Länge des Manuskripts schwerlich genau wissen konnten, wieviel Seiten es gedruckt in Anspruch nehmen würde. Später, als sich herausstellte, daß es statt 30 nur 20 Seiten aus- fülle, ließen sie die äußere Unvollkommenheit durchgehen. Hatten sie doch bei Troilus And Cressida etwas weit Aergeres gewagt. — Uebrigens ist Fleay's Selbsterkenntniß zu loben. Er sagt von seiner eigenen Ansicht (a. a. O.): *the hypothesis is bold even to impudence.* — Allerdings.

Kommen wir nun zu einem Schluß aus diesen Daten, so muß zugegeben werden, daß ein bleibender Kern in den Hypothesen Ulrici's und Fleay's zu finden ist. Denn absonderliche Umstände scheinen auch beim Druck des Timon obgewaltet zu haben. Aber das Resultat besteht weder in der Folgerung, daß Shakespeare's Manuskript nur theilweise vorhanden war, noch darin, daß ein Bühnendichter den Timon zurechtgestutzt habe. Wenn wir die Ansicht gelten lassen, daß Troilus and Cressida ursprünglich hinter Romeo and Juliet stehen sollte, daß aber Caesar bis Cymbeline bereits im Satz waren, als die Herausgeber sich entschlossen, Troilus and Cressida hinter die Historien einzufügen; und wenn wir die Voraussetznng hinzufügen, daß Timon als letztes Stück Shakespeare's ganz an's Ende gestellt werden sollte, nun aber zur Füllung der entstandenen Lücke verwandt wurde: so spricht Alles dafür, daß die Herausgeber ihn unverändert, ganz so wie er im handschriftlichen Manuskript Shakespeare's vorlag (*perfect of its limbs ...... as he conceived it*) an Stelle von Troilus and Cressida setzten, unbekümmert um den Ausfall der Seitenzahl von 98 bis 108. Es erscheint fast wie ein Versuch, die ungenügende Länge dieses Lückenbüßers zu verdecken, wenn man

ein einzelnes unbeziffertes Blatt einfügte, das auf der einen Seite ein liederlich zusammengestelltes Personenverzeichniß[1]) aufweist, auf der andern Seite ganz leer gelassen ist.

Freilich bleibt bei dieser Schlußfolgerung, — die jedenfalls vielmehr dafür spricht, daß Shakespeare's Manuskript völlig unangetastet für die Folio I abgesetzt wurde, als dagegen, — immerhin noch unerklärt, wie dann die ununterbrochene Doppelblätterzählung 174, 175, 176 zwischen Timon und Caesar in Richtigkeit gebracht worden sein kann. Ich verzichte aus diesem Grunde sowohl, wie auch aus dem, daß die Zusammenstellung und Reihenfolge der Stücke in der Folio I im Ganzen völlig willkürlich erfolgte, auch in diesem Fall auf ein unbedingtes Beweiszeugniß der erzielten Folgerung. Nur das Eine sei hier wenigstens bemerkt: daß die Beschaffenheit des Textes von Timon dieselben Merkmale trägt, wie der von Troilus and Cressida. Beide scheinen in großer Ueberstürzung gesetzt zu sein. Zahllose Druckfehler sind stehen geblieben; und nicht allein Druckfehler, sondern direkte Lesefehler, wie aus der Entstellung der Namen[2]) mit Sicherheit hervorgeht. Dieser Umstand deutet auf eine nachträgliche Einfügung beider Stücke und auf sehr unleserliche Manuskripte aus Shakespeare's späteren Jahren hin. Denn wer so viel geschrieben hat, wie Shakespeare, schreibt am Ende ohne Frage eine sehr ausgeschriebene Hand. Dafür sprechen auch die überlieferten Namensunterschriften.

Es bedürfte einer selbständigen Untersuchung über die besonderen Umstände der Entstehung der Folio I, um diesen Einzelheiten allen nachzugehen, — was nicht im Rahmen dieser Abhandlung liegt. Heminge und Condell scheinen sich um Satz und Druck der Ausgabe wenig bekümmert oder doch von Typographie sehr wenig

---

[1]) Flavius, *the Steward,* fehlt ganz. Ventidius ist in Ventigius verdruckt und steht unten an, statt zwischen Sempronius und Alcibiades. Sempronius stände richtiger bei Lucullus. Er wird zum Ueberfluß unten noch einmal aufgeführt! Lucilius, ein Diener Timons, fehlt. Caphis ist ungenau unter die Diener der Wucherer gestellt. Phrynia und Timandra, der Narr, Page, alte Athener, die 3 Fremden fehlen sämmtlich.

[2]) Ullorxa scheint ebenfalls ein Lesefehler zu sein, wenn man nicht annehmen will, daß es der sonst nicht genannte Nachname des Sempronius ist. Zwischen Sempronius und Ullorxa steht in Folio I kein Komma, und der Tonfall dieses Ullorxa ist äußerst wirkungsvoll für die Deklamation des Timon in *a rage.* Nicht unmöglich, daß Shakespeare den barokken Namen frei erfand, geleitet durch seine deklamatorische Wirkung. — Die Globe-Edition setzt dafür: *all, sirrah.*

verstanden zu haben. Die Aufregung über das freudige Ereigniß daß nun endlich die vielleicht schon seit Jahren geplante Sammlung der Werke des rückhaltlos verehrten Kollegen gedruckt wurde mag ihnen überdies die Augen für subtile Kleinigkeiten ganz geschlossen haben. Freilich waren sie ja auch Schauspieler, ein unruhiges, dem großen Ganzen zustrebendes Blut, keine Bücherfabrikanten, keine Gelehrte! —

Ein Blick auf die metrische Beschaffenheit des Timon sowie auf die häufiger vorkommenden Reimpaare, die am meisten Anstoß erregt haben, führt mich zu ganz anderen Schlüssen als Delius und Fleay. Beide haben, wie erwähnt, einen Dichter ausfindig gemacht, der alle die charakteristischen Merkmale der Metrik des Timon tragen soll: George Wilkins und Cyril Tourneur. Allerdings gehören Beide derjenigen Periode an, wo der dramatische Stil der Elisabeth-Epoche ein schier stereotypes Gepräge bekommen hatte; d. h. die komischen und realistischen Scenen haben die Prosa, die tragischen, ernsten, pathetischen Stellen den fünffüßigen Blankvers als Domäne eingenommen; fast ganz verdrängt ist der gereimte Alexandriner und der Knittelvers durch den gereimten Blankvers, welcher in der Regel reimlos ist, indeß an Stellen, wo er einen gemeingültigen Gedanken, eine Sentenz, das Resultat einer Reflexion, ausdrückt, fast durchweg gereimt; außerdem am Schlusse der Scenen und Akte, oder auch innerhalb der Scene, wenn eine neue Aktion oder ein Abgang des Schauspielers oder der Eintritt einer oder mehrerer Personen bevorsteht. Diese letztere Anwendung entsprang einem Vortheil, den die Regie sowohl wie der einzelne Schauspieler daraus zog, wenn ihm der Schluß einer längeren Rede durch den Reim bemerklich wurde. Der Schauspieler wußte dann genau, wann er aufzutreten hatte, oder, falls er bereits auf der Bühne war, wann sein Stichwort an die Reihe kam. Dieselbe Bedeutung hat der Endreim bei Akt- und Scenenschluß — abgesehen von der metrischen Abrundung und von der Schönheit, die darin noch heute gefunden wird. In jenem Falle kam seine praktische Seite auch dem Publikum zu gut, welches bekanntlich nicht durch einen herabfallenden Vorhang vom Schluß der Scene in Kenntniß gesetzt wurde. Namentlich gilt das vom Ende des Stückes, wo sich fast in allen Dramen jener Zeit ein Reimkouplet findet. Dasselbe ersetzte für das Trauerspiel geradezu den beim Lustspiel üblichen Epilog.

Es ist bemerkenswerth, daß Shakespeare diese praktische Verwendung des Reimes nie aufgegeben hat, daß er aber auch im

seinen späteren Stücken zum Reime greift, wenn die gemeingültige Bedeutung der Verse in die Augen springen soll. Beide Gesichtspunkte haben für Timon, welcher besonders stark mit Reflexion angefüllt ist, eine größere Benutzung des Reimes zur Folge gehabt. Ein dritter kommt hinzu, wenn wir uns vergegenwärtigen, daß das Stück wahrscheinlich sehr schnell hingeworfen ist, so daß wir statt einer weiteren Ausführung der Gedanken ein enggeschnürtes Bündel von Reimpaaren haben, welches den ganzen Inhalt der vorschwebenden Idee zu umfassen bestimmt war. Aus diesem Grunde erklärt sich auch die von Delius so sehr anstößig befundene Gezwungenheit und zum Theil Undeutlichkeit der Reimkouplets. Gedrungenheit und Schwerverständlichkeit ist überhaupt ein Charakteristikum der späteren Schreibart Shakespeare's.

Wenn nun aber nachgewiesen werden kann, daß Timon, neben seinen mit keinem englischen Drama desselben Zeitalters zu vergleichenden Unregelmäßigkeiten, der äußeren Form nach immer noch ebenso viel Aehnlichkeit mit den eigenen Dramen Shakespeare's aus seiner letzten Periode wie mit den Dramen von Wilkins und Tourneur hat, so ist nach meiner Ueberzeugung festgestellt, daß Shakespeare den Timon selber, sowie er vorliegt, geschrieben haben kann, mit anderen Worten, daß jene beiden nothdürftigen Substitute überflüssig geworden sind. An die bekannten Dichter Marlowe, Jonson, Greene, Kyd hat man mit Recht gar nicht gedacht, sondern ist auf ganz unberühmte Personen verfallen: ein Umstand, den ich erwähne, weil ich daraus das Recht ableite, in der Frage nach dem „Vorgänger" oder „Aufarbeiter" Shakespeare's von obigen Dramatikern ganz abzusehen. Indeß sei kurz berichtet, daß auch diese Vergleichung dasselbe Resultat ergiebt, welches im Folgenden belegt werden soll: daß die metrische und stilistische Form des Timon mit Shakespeare's eigenen Werken zuletzt doch am meisten Aehnlichkeit hat.

The Winter's Tale hat bekanntlich keinen Endreim, und The Tempest hat, wenn man die durchweg gereimte „Maske" ausnimmt, nur einen einzigen (II, 1, 326 : 327)[1]). Man schloß daraus, daß Shakespeare in späterer Zeit den Reim aus ästhetischen Gründen weniger angewendet habe. Allein ein solcher Schluß generalisiert voreilig. Denn eine Vergleichung von Titus Andronicus ergiebt die überraschende Thatsache, daß dies früheste Trauerspiel

[1]) Die Zitate folgen der Globe-Edition.

weniger Endreime enthält als das in die Jahre 1610/11 zu setzende Drama Cymbeline, welches nicht weniger als 35 Reimpaare aufweist. Titus Andronicus bringt es nur auf 33. Noch überraschen der — wenigstens für Diejenigen, die auf der Voraussetzung fußen Shakespeare habe sich in späteren Jahren des Reimes geflissentlich enthalten — muß die Thatsache sein, daß in einem Stücke, welches dem Inhalte nach dieselbe Stimmung des Dichters verräth wie Timon und der letzten Periode (1609) angehört, nämlich in Troilus and Cressida, viel mehr Reimpaare angewendet sind als selbst im Timon. Während Shakespeare sich im letzteren Stück mit 56 begnügt hat, stattete er jenes mit 86 Reimpaaren aus. — In allen[1]) Stücken, außer in The Winter's Tale und The Tempest spielt der Reim eine ganz bestimmte Rolle, aus denen eine leitende Norm abzunehmen ist, die, wie ich gleich vorweg bemerke, weder für Wilkins noch für Tourneur zutrifft. (Antony and Cleopatra enthält 12, Coriolanus 9 Reimpaare; Henry VIII., als zu den Historien gehörig, kann hier füglich außer Acht gelassen werden). Shakespeare wendet den Reim an: 1. um einen Akt- oder Scenenschluß sowohl den Schauspielern als dem Publikum zu signalisieren: dahin gehört auch, daß der Reim häufig vor einem *Exit* oder *Alarum* mitten in der Scene wiederkehrt; 2. am Schluß einer längeren Rede, namentlich wenn ein neues Moment durch die Mitspieler zur Geltung zu bringen ist: in diesem Falle steht der Reim ebenfalls mitten in der Scene; 3. wenn eine logische Folgerung aus der voraufgegangenen Handlung sich ergiebt, die an beliebiger Stelle als Sentenz, als Gemeinplatz oder Sprichwort durch den Reim zu einer besonderen formalen Bedeutung herausgehoben werden soll. Die manierierte Anwendung zu diesem Zweck verhöhnt Shakespeare selbst einmal in Cymbeline V, 3, 55 ff.

Will you rhyme upon 't
And vent it for a mockery? Here is one:
'Two boys, an old man twice a boy, a lane,
Preserved the Britons, was the Romans' bane.'

Um die obigen drei Thesen zu belegen, greife ich den ersten Akt von Troilus and Cressida heraus. Der ungereimte Prolog schließt mit zwei Reimpaaren. — Akt I, 1, 39: 40: eine Sentenz wird mitten in die Scene eingestreut:

---

[1]) Das „Musterdrama" Hamlet enthält im Ganzen 58 Reimpaare — also mehr als Timon!

But sorrow, that is couch'd in seeming gladness
Is like that mirth fate turns to sudden sadness.

I, 1, 114: 115: auf den Reim folgt Alarum. Der ganze Schluß der Scene von Vers 116—119 ist ebenfalls gereimt, weil ein *Exeunt* folgt. Die 2. Scene des 1. Aktes ist bis auf den Schluß in Prosa geschrieben; ungefähr 20 Blankverse folgen und das *Exeunt* wird wiederum durch ein Reimpaar signalisiert (320: 321). In I, 3, der großen Rathsversammlung der griechischen Fürsten, schließt Ulysses seine langathmige Abhandlung mit einem pathetischen Reimcouplet (136: 137):

To end a tale of length,
Troy in our weakness stands, not in her strength.

In diesem Falle sind zwei Momente verbunden: der Reim enthält sowohl das ideelle Resultat der Rede, als auch den praktischen Wink für die Mitspieler, daß ihre Rolle nun wieder beginne. Ein Beispiel, welches die Behauptung widerlegt, daß Shakespeare keine Reimpaare mitten in die Scene „eingestreut" habe, giebt dieselbe Scene in Vers 241—244: Die Reflexion des Aeneas ist in 2 Reimpaaren ausgedrückt, ohne daß die Scene äußerlich verändert würde. Dieser letztere Fall ist besonders beweiskräftig für die im Timon häufiger „eingestreuten" Sentenzen. Die metrische Eigenthümlichkeit dieser Reime veranlaßt mich überdies, dieselben zum Vergleich mit Timon IV, 2, 38—41, einer Stelle, die von Delius für unecht erklärt wird, hier anzuführen:

Troilus and Cressida a. a. O.:

The worthiness of praise distains his worth,
If that the praised himself bring the praise forth:
But what the repining ennemy commends,
That breath fame blows; that praise, sole pure, transcends.

Und Timon a. a. O.:

Undone by goodness! Strange unusual blood,
When man's worst sin is, he does too much good!
Who, then, dares to be half so kind again?
For bounty, that makes gods, does still mar men.

Beiläufig sei bemerkt, daß die allitterierende Phrase *to make — to mar* eine der häufigsten bei Shakespeare ist.[1]) Ebenso kehrt die Infinitiv-Konstruktion *to be* an Stelle eines Nebensatzes oft wieder.

[1]) S. Alex. Schmidt, Shakesp.-Lexikon. 2. Aufl. Bd. II, S. 686 u. 692.

Troilus and Cressida II, 2, 143: 144:

You have the honey still, but these the gall;
So to be valiant is no praise at all.

oder ib. III, 2, 163: 164:

. . . . for to be wise and love
Exceeds man's might; that dwells with gods above.

Vergleiche dazu das als unecht verworfene Reimkouplet im Timon II, 2, 5: 6:

. . . . never mind
Was to be so unwise, to be so kind.

Eine Vergleichung des Versbaues Timons mit Troilus and Cressida und besonders mit Coriolanus und Antony and Cleopatra ergiebt, daß der Blankvers oft sehr willkürlich dem Inhalt zu dienen gezwungen wird. Einen Unterschied zwischen der Metrik des Coriolanus und der des Timon ausfindig zu machen, halte ich für unmöglich. Nur darin ist Timon abweichend, daß er fast durchgängig den Charakter der Flüchtigkeit trägt, während Coriolanus und auch Cymbeline nur in einzelnen Scenen der Skizze oder Kladde ähnlich sehen. Ich nenne Cymbeline II, 1, welche genau so gebaut ist wie die namentlich von Kullmann so scharf diskreditierten Scenen im Timon III, 1, 2 und 3: Prosa-Dialog, der in einen Blankvers-Monolog ausläuft und mit einem Reimpaare schließt. Ebenso Coriolanus II, 1: die ganze Scene bis zum Auftreten des Coriolan ist in Prosa geschrieben, schließt aber mit 2 gereimten Blankversen. Ein Beispiel für holprige 4 und 6füßige Blankverse findet man im Coriolan III, 5. Es muß, aus Mangel an Raum, Jedem, der die Frage verfolgen will, überlassen bleiben, die angegebenen Stellen, denen noch viele andere beigefügt werden könnten, selber zu vergleichen.

Die inneren und äußeren Gründe, welche, wie wir sahen, Shakespeare auch im Timon zur Anwendung des Reimes veranlassen, verlieren ihre Stichhaltigkeit, wenn man sie auf einen der beiden Dichter Wilkins und Tourneur, die Shakespeare vor- oder nachgearbeitet haben sollen, bezieht. Zwar dient ihnen der Reim ebenfalls beim Scenenschluß und um einem Gemeinplatz Prägnanz zu verleihen, allein sie wenden ihn im Uebrigen mitten in der Scene oder in längerer und kürzerer Rede so ganz beliebig an, daß jede weitere Norm außer Acht gelassen ist, außer etwa die, daß der Reim angewendet wird, sobald der Vers ihn bequem

hergiebt. Wollte er indeß nicht, so ließ man ihn ungereimt. In Wikins' *The Miseries of Enforced Mariage,*[1]) welches 1607 zuerst im Druck erschien, von den „Dienern Sr. Majestät" aufgeführt und später wiederholt abgedruckt ist (1611, 1629, 1637), zähle ich nicht weniger als 250 Reimpaare und in Tourneur's *The Revengers Tragedie*[2]) 223, ohne den Anspruch auf unfehlbare Zählung erheben zu können, da die Reimpaare kraus und bunt durch die Scene gehen und oft ganz vereinzelt zwischen den Prosa-Dialog „eingestreut" sind. Vergegenwärtigen wir uns noch einmal, daß im Timon nur 66 Reimpaare vorkommen, in diesen von Delius und Fleay zum Vergleich herangezogenen Stücken 250 und 223, so liegt auf der Hand, daß, wenn Shakespeare den „Vorgänger" Wilkins bearbeitet oder Tourneur den Shakespeare zurechtgestutzt haben sollte, ein Unterschied von vier- bis fünfmal soviel Reimpaaren eine unerklärliche Thatsache bliebe. Dieselbe Thatsache widerlegt Delius und Fleay, weil hinzukommt, daß in beiden genannten Stücken in Bezug auf den Reim nach einem anderen Kunstprinzip als im Timon gearbeitet ist. Der Reim ist beiden Dichtern eine stets willkommene Ausschmückung des Blankverses. Im Timon findet man kein einziges Kouplet, welches nicht unter die drei oben formulierten Kunstregeln fiele. Wendet man mir ein, daß Shakespeare ein Stück mit 66 Reimpaaren in späteren Jahren unmöglich selber verfaßt haben könne, so verweise ich auf die bereits geltend gemachte Thatsache, daß Cymbeline 35, Troilus and Cressida sogar 86 Reimkouplets enthält. Beide Dramen gehören ebenfalls der letzten Periode unseres Dichters an.

Zur Vergleichung stelle ich je vier bis sechs beliebig herausgegriffene Verse von Shakespeare, Wilkins und Tourneur gegenüber und überlasse dem Leser das Urtheil. In der 5. Scene des 3. Aktes, die äußerlich zu dem Unvollkommensten gehört, was Shakespeare je geschrieben hat, spricht Alcibiades mitten in der Scene zu den Senatoren die Reime:

As you are great, be pitifully good:
Who cannot condemn rashness in cold blood?
To kill, I grant, is sin's extremest gust;
But, in defence, by mercy, 't is most just.
To be in anger is impiety;
But who is man that is not ángrý?

---

[1]) S. Dodsley, Old English Plays, ed. Hazlitt, London 1874. Bd. IX. S. 465 ff.
[2]) Ebenda, Bd. X, S. 2 ff.

Bei Wilkins[1]) fällt die Aeußerung:

Peace, saucy Jack, strumpet, I say thou liest,
For wife of mine thou art not, and these thy bastards,
Whom I begot of thee with this unrest,
That bastards born are born not to be blest.

Tourneur[2]) reimt folgendergestalt:

It is too strong for me; men know that know us,
We are so week, their word can overthrow us.
He touch'd me nearly, made my virtues bate,
When his tongue struck upon my poor estate.

Doch nicht genug, daß die formalen Unterschiede gegen Wilkins und Tourneur sprechen, der reale Abstand Beider von Shakespeare ist so enorm, daß es mir undenkbar scheint, einer von ihnen könnte den Grundriß zum Timon entworfen oder auch nur an dem Stück gearbeitet haben, ohne seine Unzulänglichkeit in jedem Vers deutlich für jeden verständigen Leser zu verrathen. Die beiden genannten Stücke sind flache Sittengemälde von durchweg sozialem, meist schmutzigem oder gemein kitzelndem Inhalt. Der Witz ist banal, nicht überlegen, keine Spur von Humor. Sie gehören zu der Kategorie von Dramen, die, indem sie Seichtheit und Laszivität auf die Bühne bringen, den Puritanern so willkommene Angriffspunkte gegen das Theater boten. Die Hypothese von Delius und Fleay erscheint beinahe wie eine Ironie, weil gerade diese beiden Dramatiker als Prototypen jener Gattung von neuen Bühnenschriftstellern gelten können, gegen deren Verrohung Shakespeare in den Sonetten und im Timon of Athens mit so edlem Schmerze eifert.[3]) Und solche Männer sollen seinen Timon erfunden, sollen ihn zurechtgemacht haben? — Ihre Zeichnung der Londoner Gesellschaft entbehrt durchaus der seltenen Größe Shakespeare's, die nach Goethe's Bemerkung wie Michelangelo die Maße der Natur überbietet, jedoch ohne ihre bleibenden Proportionen zu verändern. Dieser vergrößernde — nicht übertreibende — Stil ist kaum in einem anderen Drama einheitlicher durchgeführt als gerade im Timon of Athens.

George Wilkins schrieb außer den *Miseries of Enforced Marriage* noch *Three Miseries of Barbary: Plague, Famine, Civill Ware,* gedruckt 1603, und mit John Day und William Rowley zusammen

---

[1]) A. a. O. S. 562.
[2]) A. a. O. S. 33.
[3]) S. Ulrici, Shakesp.'s dramatische Kunst I, S. 330 ff.

The Travels of the Three English Brothers, Sir Thomas, Sir Anthony and Sir Robert Shirley. An Historical Play, gedruckt 1607. Letztere beiden sind nicht erhalten. Ueber sein Leben ist „wie über viele andere geringere Dichter seiner Zeit“ [1]) Nichts überliefert. Delius ist offenbar auf Wilkins zunächst deshalb verfallen, weil derselbe eine Novelle Pericles schrieb, bei welcher er, wie Ulrici nachgewiesen hat, Shakespeare's Pericles als Quelle benutzte; nicht aber ist er, wie Delius will, der partielle Verfasser des Dramas Pericles, noch hat er durch Abfassung der Novelle gleichen Namens sein ursprüngliches, unterdrücktes Autorrecht geltend machen wollen. Hazlitt [2]) bemerkt überdies, daß es einen zweiten Schriftsteller gleichen Namens, vielleicht einen Sohn des Verfassers der *Miseries of Enforced Marriage* gab, und daß dieser jüngere George Wilkins die Novelle Pericles geschrieben habe. Wenn das erwiesen werden könnte, so fielen die Hypothesen von Delius über Timon und Pericles in sich zusammen.

Cyril Tourneur ist nur als „Autor“ bekannt: keiner der dramatischen Biographen giebt Auskunft über ihn. [3]) Einem Zitat von Winstanley zufolge stand er bei seinen Zeitgenossen in geringem Ansehen. Winstanley bezieht folgende Verse auf ihn:

His fame unto that pitch was only rais'd
As not to be despis'd, nor overprais'd.

Tourneur schrieb außer *The Revengers Tragedie,* gedruckt 1607 und 1608, noch *The Atheists Tragedie,* gedruckt 1611 und 1612. Der Kreis seiner Produktion muß, wie bei Wilkins, der eine besondere Vorliebe für *Miseries* gehabt zu haben scheint, ziemlich eng gewesen sein.

Fleay's Hypothese widerspricht nun der historischen Ueberlieferung in zwei Punkten: da der vermeintliche Bearbeiter unbestritten ein bedeutender, also auch ein bekannter Dichter gewesen sein muß, und da ferner Heminge und Condell, die leidenschaftlichen Verehrer Shakespeare's, den Timon keinem untergeordneten Skribenten in die Finger gegeben haben können, jedenfalls aber, als ehrliche Leute, die Aufarbeitung, falls sie geschehen, sowie den Aufarbeiter irgendwo namhaft gemacht hätten, so kann Cyril Tourneur nicht der bevorzugte '*Playwright*' sein, dem die Ehre wieder-

[1]) Dodsley. Bd. IX, S. 467. (Hazlitt.)
[2]) S. Hazlitt's Handbook. 1867. S. 656.
[3]) Dodsley, Bd. X, S. 2.

fuhr, ein unvollendetes Stück des größten Dramatikers zu verlängern. Wie schwer eine solche Aufgabe ist, davon hat die deutsche Literaturgeschichte ein Beispiel geliefert: selbst ein Goethe gab es auf, Schiller's fragmentarischen Demetrius zu vollenden. Man ist heute nach vielen vergeblichen Versuchen überzeugt, daß es überhaupt Niemandem gelingen kann. Der Grund liegt in der sich scharf charakterisierenden Individualität Schiller's. Und für Shakespeare steht die Sache um kein Haarbreit anders. Denn immer und ewig wird der Ausspruch Lessing's in Geltung bleiben, daß es eher möglich sei, dem Herkules seine Keule zu entreißen, als Shakespeare einen einzigen Vers.

Ich möchte mich nun von vornherein gegen einen Fehler in der Beweisführung verwahren, in welchen Delius verfällt. Er vergleicht Einzelheiten aus den genannten Dramen mit Einzelheiten aus dem Timon, und zieht aus scheinbarer Uebereinstimmung formaler Art den Beweis für seine Hypothese. Fleay freilich behauptet einfach, daß Tourneur der Bearbeiter gewesen sei. Sie unterlassen es aber Beide, auf den Geist und die ethische Bildung ihrer Gewährsmänner einzugehen. Allein gerade hier steckt de wunde Punkt ihrer Hypothese, den sie umgehen. Denn beid Dichter charakterisieren sich deutlich als minderbegabte Nachahme ihrer hervorragenden Zeitgenossen; Wilkins namentlich kopier Shakespeare in auffallender Weise. Aber es fehlt ihnen am Wich tigsten: an Verstandestiefe, an Herz, an gesetzgebender Kraf der Persönlichkeit. Wilkins verfällt in eine sentimentale Frauen verehrung, wie sie in dieser subjektiven Beschränkung nirgend bei Shakespeare zu finden ist, auch nicht im Pericles, dieser Hochgesang reiner, siegreicher Weiblichkeit. Seine Stellung zu Weibe ist durchaus philiströs, keine Spur von der inneren Freihe Shakespeare's, der das Weib stets überschaut und gerade desha nach seinem hohen sittlichen Werth zu schätzen weiß. Wilki hat den populären Respekt vor der Klugheit und Schönheit d Weibes, verbindet damit, wie es diese Art Naturen zu thun pflege jene vulgäre Meinung, daß das Weib eigentlich nur zur Erhaltu des Mannes vorhanden sei. Er schmeichelt daher dem schön Geschlecht mit solchen Aussprüchen: *Maids are angels*, oder: *Wom who are God's agents*, drückt sie dann aber in um so tiefere Niedr keit herab:

. . . . this is clear,
They renew man, as spring renews the year.

Die Auseinandersetzung, welche ein Scarborow seiner Clare über seine Begriffe von der vollkommenen Rechtlosigkeit des Weibes bei Wilkins giebt, und die Auffassung einer Clare, daß der Mann nur dazu da sei, seine Frau zu hegen, sind zwar außerordentlich landläufige Anschauungen, entbehren aber des Interesses, weil Wilkins es nicht vermochte, sie unter einen höheren Gesichtspunkt, etwa den der Satire oder den der Idee echter Gattenliebe zu stellen. An der Idee vollkommener Verhältnisse mißt Shakespeare indeß seine Gebilde immer, auch wenn er zu den gemeinsten Plattheiten des alltäglichen Lebens herabsteigt — und darin liegt sein versteckter Zauber, seine unnahbare Keuschheit, seine befreiende Wirkung. Wilkins verliert sich aus Mangel an Selbstbeherrschung und Mangel an Herrschaft über den Stoff in lauter Unerquicklichkeiten. Ulrici bezeichnet daher seine *Miseries of Enforced Marriage* als „ein ziemlich unbedeutendes Machwerk, das sich in seinem schmutzigen Inhalt, seiner laxen Moral, seinen ebenso haltlosen als widerwärtigen Charakteren, kurz in Geist und Charakter, soweit von dem Genius Shakespeare's und seiner ethischen Größe entferne, daß es im schroffsten Kontrast stehe zu der streng sittlichen Intention und dem rein ethischen Gehalt des Pericles und Timon.“ — Wilkins gehört zu denjenigen Dramatikern, über die Chapman, Heywood und Ben Johnson bittere Klage führen: „Man höre jetzt (etwa von 1605 an) nur Obszönitäten, Profanationen, Blasphemien und die ganze Ungebundenheit einer Gott und Menschen beleidigenden Sprache“ [1]).

Alles dies gilt auch von Tourneur. Er beginnt *The Revengers Tragedie* mit den recht erfreulichen Versen:

Vendice: *Duke, royal lecher, go grey-haired adultery!*
And thou his son, as impious steep'd as he:
And thou his bastard, true begot as evil:
And thou his duchess, that will do with devil:
Four exc'llent characters! etc.

An einer andern Stelle charakterisiert er den Grafen mit einem Reimpaar, welches wahrlich hölzern und keineswegs Shakespeare'scher Art ist:

. . . . O God! one,
That has scarce blood enough to live upon.

[1]) S. Dedikation des Volpone Ben Jonson's, vom 11. Februar 1607.

Seine ethische Rohheit giebt er durch solche Verse kund:

I' faith, then, father, thou wast wise indeed:
'Wives are but good to go to bed and feed.'

Nicht etwa ein verkommenes Subjekt, sondern Vendice, d Hauptheld, der Vertreter der ewigen Gerechtigkeit, bedient si solcher Gemeinheiten. Mord und Ehebruch, Bastardthum und Bu lerei werden in abscheulich realistischer Weise mit breitem Behag behandelt. Die Gräfin unterhält eine Liebschaft mit dem Sol ihres Mannes, dem Bastard Spurio, welcher eine unanständige E trachtung anstellt, bei welcher Gelegenheit er wohl erzeugt se könnte, und seinem Vater, dem Grafen, die unnatürlichen Woı zuruft: *Adultery is my nature!* Die Krone der Abgeschmacktheit aber ist folgende:

Tell but some women a secret over night:
Your doctor may find it in the urinal i' th' morning.

Bedarf es noch weiterer Beweise, daß ein so schmutziges G müth wie Tourneur nicht Hand an den Timon Shakespeare's hät legen können, ohne mit jedem Wort den Geruch seiner eigen seelischen Pestilenz zu verbreiten? Wie anders ist der Geist, welcl aus Timon redet, als er Phrynia und Timandra auffordert, d ganze Menschengeschlecht durch Lustseuche zu Grunde zu richte Während jene Dichter mit Zoten kitzeln und in sichtlichem Behag am Koth die Herzen ihrer Zuhörer verunreinigen, wirken Shal speare's Darstellungen der Verworfenheit purgierend: so Timon, so im Pericles, ja selbst in der anstößigen Scene zw schen Pandarus, Troilus und Cressida. Man denke sich die Geg probe: daß ein von tiefer Bekümmerniß und edlem Schmerz an füllter Gemeinplatz aus Timon, wie der von Delius angezweifel

Men must learn now with pity to dispense;
For policy sits above conscience —

in einem der Werke von Wilkins oder Tourneur zu lesen stän er würde ebenso wenig da hineinpassen, wie irgend ein Weishei spruch dieser Poeten in Shakespeare's Timon of Athens. De ihre Persönlichkeit und deren sittliches Maß, welches nach den stehenden Gesetzen der menschlichen Gesellschaft objektiv festgest worden ist, können mit Shakespeare's göttlicher Hoheit gar ni verglichen werden, ohne der Lächerlichkeit zu verfallen. Dar aber ist auch die Möglichkeit ausgeschlossen, daß Wilkins den v erhabener ethischer Vollendung zeugenden Grundriß des Tim

„ersonnen“ und „ausgeführt“ haben könnte, oder daß Tourneur sich mit der Bearbeitung befaßt haben sollte, ohne den Grundriß zu zerstören. Bekanntlich ist eine solche Zerstörung, ich möchte sagen folgerichtig nachgeholt durch Thomas Shadwell[1]): indem er Timon eine getreue Geliebte zugesellte. Der Grundzug von Timon's Wesen und seine persönliche Größe leidet dadurch Schiffbruch. Denn Shadwell zieht ihn, den genialen und radikalen Individualisten herab in die Sphäre der Philisterei, über welche Shakespeare ihn so himmelhoch hinwegzuheben bemüht ist.

Da nun behauptet worden ist, daß der nach meiner Meinung unbeschädigte Grundriß oder Plan zum Timon verstümmelt worden sei, oder daß Shakespeare bei seiner Ueberarbeitung keine Rücksicht auf den Zusammenhang genommen habe, so ist es nöthig, den oft in Folge skizzenhafter Produktion nur leicht angedeuteten Grundriß bloßzulegen und den ideellen Zusammenhang aller Theile des Drama's zur Anschauung zu bringen. Mit diesem Schritt treten wir vollends aus dem Gebiet der äußeren in das Gebiet der inneren Kritik über.

II.

Die Literaturgeschichte ist bei dem größten aller Poeten leider fast ausschließlich auf ihren gesunden Menschenverstand und ein induktives Verfahren angewiesen, da wir über Leben und Entwicklungsgang Shakespeare's außer durch seine Werke nirgends genügende Aufschlüsse erhalten. Die mit so großem Fleiß ausgearbeitete Goethe-Forschung rückt uns deshalb des Dichters Werke immer näher, weil sie die Verbindung von Goethe's Dichtung mit seinem Leben Zug um Zug herzustellen bemüht ist, so daß durch Analyse der persönlichen Erfahrungen und Gewohnheiten des Dichters sogar der zweite Theil des Faust auch in seinen Einzelheiten nicht mehr als ein dunkles Geheimniß bei Seite gelegt zu werden braucht. Auf diese — nennen wir es — Genesis des Poeten müssen wir bei Shakespeare fast ganz verzichten, so groß auch die Verlegenheit der Kritik sein mag. Denn ein Schluß aus der Analyse eines

---

[1]) The History of Timon of Athens, the Man-hater, made into a play by Thomas Shadwell. London 1678.

Vergl. auch die Bearbeitung von James Lowd, London 1768 und Rich. Cumberland, London 1771.

oder mehrerer seiner Werke ist immerwährend der Gefahr ausgesetzt, gelegentliche Aeußerungen des Dichters, die nur etwa durch das subjektive Element seiner Sonette, nicht aber durch einen Briefwechsel oder eine Selbstbiographie gestützt werden können, als charakteristisch für den Verfasser hinzustellen, während sie doch nur für die Person, der sie in den Mund gelegt sind, charakteristisch sein sollten. Die Verlegenheit der Kritik, die dem Mangel an historischer Tradition entspringt, wird indeß zu einer unentrinnbaren Gefahr, den Vorwurf zu verdienen, daß man das Gras wachsen hören könne, wenn der entschieden subjektiv gefärbte Inhalt einer Dichtung wie Troilus and Cressida und ganz besonders Timon of Athens nothgedrungen zu Schlüssen auf die Grund- oder Verstimmung des produzierenden Subjekts führen muß. Um so größere Vorsicht, aber auch um so muthigere Entschlossenheit, dieser nothwendigen Gefahr in's Auge zu schauen, wird für den vorliegenden Fall in Kraft zu treten haben.

Shakespeare's Eigenart, die Eigenart des Dichters überhaupt ist, die in der Erscheinung zerstreut liegenden Momente einer Idee (im Platonisch-Schopenhauer'schen Sinne) zu einer lebendigen Existenz zu vereinigen. Diese Eigenart als ein unumschränktes Vermögen in Wirkung zu setzen, ist das höchste Ziel der Poesie. Sie steigert sich in Shakespeare's Produktion von Werk zu Werk, ganz nach Maßgabe seiner persönlichen Reife und Menschenkenntniß, welche in seiner besten Periode so herrliche Früchte wie Romeo and Juliet und Hamlet zeitigte, in einer späteren Periode aber an einer gewissen Ueberproduktion an Wissen um die Welt erkrankte, welche zur Folge hatte, daß sein unermeßlicher geistiger Reichthum seine scenischen Existenzen überwucherte und ihre Form zu sprengen drohte, je umfassender sein Verstand, je genauer seine Erfahrung, je tiefer seine Empfindung ward. Auf der Grenze zwischen beiden Phasen des Innenlebens stehen The Winter's Tale und The Tempest. King Lear, Troilus and Cressida, Antony and Cleopatra, Coriolanus und Timon of Athens gehören ganz der letzteren an. Seine Vorliebe für psychologische Probleme von außergewöhnlicher Bedeutung[1]) ist aus dieser Entwicklung abzuleiten; wie denn thatsächlich Prospero, Lear, Achilles

---

[1]) Der Dichter fragt zu Anfang des Timon den Maler:

But what particular rarity? what strange,
Which manifold record not matches?

und Thersites, Antonius und Cleopatra, Coriolan und Timon ganz ausgeprägte Individualisten sind, die das Interesse fast ausschließlich in Anspruch nehmen. Sie stehen sämmtlich der Gesellschaft als Einzelne, die ihr sittliches Recht in sich suchen, gegenüber, sie sind herausgelöst aus dem normalen Verbande von Leistung und Gegenleistung, Pflicht und Recht, welches die gesunde Einheit einer menschlichen Gemeinschaft bedingt; aber sie gehen sämmtlich, mit Ausnahme der mit besonderer Laune gezeichneten Achilles und Thersites und des zur Norm zurückkehrenden Prospero, an dem Vorrecht ihrer Ausnahmestellung zu Grunde. Diese Uebereinstimmung der Stellung der Hauptcharaktere in Shakespeare's letzten Schöpfungen muß zum Untergrunde eine gleiche Stellung des Dichters selber zu Zeit und Zeitgenossen gehabt haben. Er war ein rund für sich bestehender Individualist geworden, dem so sehr die Gesetze und Maße aller Verhältnisse in's eigene Fleisch und Blut übergegangen waren, daß er sie nur noch in sich und an sich selber suchen konnte, ein Schicksal, das sich in Nichts von dem des älteren Goethe oder des älteren Luther unterscheidet. Ein tragisches Schicksal des vorgeschrittenen Genies! Denn dieser Vorzug trennt es zuletzt von seinem Volk, ja von der ganzen Menschheit.

Prospero, in dessen Person Shakespeare seiner geistigen Gesundheit und Kraft ein ewig währendes Denkmal gesetzt hat, erleidet im Grunde dasselbe Schicksal wie Timon: er verlegt sich auf gelehrte Studien, und seine Unachtsamkeit bringt ihn um Thron und Reich. Aber sein Herz ist in der Einsamkeit der Insel geläutert; nicht allumfassender Haß, sondern allumfassende Liebe führt ihn zur Lösung. Antonius und Cleopatra sind der Inbegriff zweier aristokratischer Individualisten: sie finden die Lösung in der gänzlichen Mißachtung des Lobes oder Tadels der Welt: „Groß sein, heißt thun, was allem anderen Thun ein Ende macht.. und nicht mehr speist von jenem Koth, der Bettler nährt und Caesar.“ — Coriolan ist aus demselben Stoff gearbeitet, wie der Alcibiades in Timon of Athens, nur voller, plastischer und radikaler: er hebt sich als Racheengel am Undank und der Gemeinheit der Menge so hoch heraus, daß sein Untergang unausbleiblich wird. — Diese Höhe tragischer Größe erreicht in Timon of Athens nur Timon selber, während Alcibiades als Gegenspieler nicht bis zu den letzten Konsequenzen seiner genialen Kraft geführt wird. Timon ist recht eigentlich ein Gegenstück zu Prospero und zwar umgekehrt wie

Alcibiades zum Coriolan. Timon stirbt und Prospero lebt, Alcibiad lebt und Coriolan stirbt. War Prospero ein Denkmal geistig Gesundheit und Kraft, so ist Timon ein Denkmal geistig Krankheit und Kraft. Die Krankheit dieser Kraft ist d Bedingniß ihres Untergangs, und die Färbung dieses Untergan ist mit drei Dramen aus den letzten Jahren des Dichters d gleiche: mit der „jauchzenden Bitterkeit“ in Troilus and Cressid mit der unnahbaren Selbstherrlichkeit in Antony and Cleopat und dem hohnlachenden Eigenwillen in Coriolanus. Aber i Timon ist alles Bisherige überboten: die absolute Güte wird z absoluten Härte, und die erkrankte Kraft setzt sich zuletzt no als Kraft voll Ingrimm den Leichenstein selber auf den in's Gr getragenen Haß. Shakespare's eigenes Herz muß tödtlich ve einsamt und erkrankt gewesen sein: er hätte sonst nicht so a der Tiefe der Verstörtheit schöpfen können. Der Tod scheint die seine letzte Tragödie des Undanks, der ihn so viel beschäftigte, seinem literarischen Testament gestempelt zu haben:

These well express in thee thy latter spirits — Timon V, 4,

Das Drama Timon of Athens entspricht nicht dem la läufigen Begriff der Tragik, ebensowenig wie Troilus and Cressi dem der Komödie oder Historie. Heinrich Heine war der Meinu daß wir zur Beurtheilung von Troilus and Cressida ei neuen Aesthetik bedürften, die noch nicht geschrieben sei. Dassel könnte von Timon behauptet werden. Denn er ist ein Mitteldi zwischen objektiver Lebenswahrheit und subjektiver Selbstsymbol zwischen erhabener Tragik und unwillkürlicher Komik. Die Zwielicht macht ihn neben Anderem für Viele so unverständli Allein seinen Kommentar hat Shakespeare selber geschrieben, u zwar schon in Troilus and Cressida, wo Achilles (III, 3) Dichters eigene Lage schildert, was um so deutlicher wird, als Mund, der die Weisheit verkündet hat, sofort hinzufügt, daß geschilderte Lage gar nicht seine Lage sei, also Eines, der auß halb des Spieles steht. Die Worte, die Shakespeare an passen Stelle an den Mann gebracht hat, lauten:

What, am I poor of late?
'T is certain, greatness, once fall'n out with fortune
Must fall out with men too: what the declined is,
He shall as soon read in the eyes of others
As feel in his own fall; for men, like butterflies,
Show not their mealy wings but to the summer,

And not a man, for being simply man,
Hath any honour, but honour for those honours
That are without him, as place, riches, favour,
Prizes of accident as oft as merit:
Which, when they fall, as being slippery standers,
The love that lean'd on them as slippery too,
Do one pluck down another and together
Die in the fall. [*But 't is not so with me:*
Fortune and I are friends.]

Und Ulysses fügt hinzu:

Time hath, my lord, a wallet at his back
Wherein he puts alms for oblivion,
A great-sized monster of ingratitudes:
Those scraps are good deeds past; which are devour'd
As fast as they are made, forgot as soon
As done; perseverance, dear my lord,
Keeps honour bright; to have done is to hang
Quite out of fashion, like a rusty mail
In monumental mockery. Take th' instant way;
For honour travels in a strait so narrow,
Where one but goes abreast; keep then the path;
For emulation hath a thousand sons
That one by one pursue; if you give way,
Or hedge aside from the direct forthright,
Like to an enter'd tide, they all rush by
And leave you hindmost;
Or, like a gallant horse fall'n in first rank,
Lie there for pavement to the abject rear,
O'er-run and trampled on: then, what they do in present,
Though less than yours in past, must o'ertop yours;
For time is like a fashionable host
That slightly shakes his parting guest by the hand,
And with his arms outstretch'd, as he would fly
Grasps-in the comer: welcome ever smiles
And farewell goes out sighing. O, let not virtue seek
Remuneration for the thing it was;
For beauty, wit,
High birth, vigour of bone, desert in service,
Love, friendship, charity, are subjects all
To envious and calumniating time.
One touch of nature makes the whole world kin
That all with one consent praise new-born gauds,
Though they are made and moulded of things past,
And give to dust that is a little gilt,
More laud than gilt o'er-dusted.
The present eye praises the present object.

Die ganze Rede des Ulysses ist nach meiner Ueberzeugung ein getreues Abbild des literarischen Schicksals Shakespeare's nach seinem Rückzug in die ländliche Verborgenheit zu Stratford, und die Ausgeburt seines Ingrimms über den Undank der Mitwelt ist die Tragödie vom Timon.

Shakespeare legt das Programm nach seiner innerlichen, nach seiner persönlichen Bedeutung gleich im ersten Akt durch den Mund des Apemantus klar, welchem so tiefsinnige Worte ebenso wenig zugehören können, wie jene dem Achilles. Der Dichter spricht:

Like madness is the glory of this life,
As this pomp shows to a little oil and root.
We make ourselves fools, to disport ourselves;
And spend our flatteries, to drink those men
Upon whose age we void it up again
With poisonous spite and envy.
Who lives that 's not depraved or depraves?
Who dies, that bears not one spurn to their graves
Of their friends' gift?
I should fear those that dance before me now
Would one day stamp upon me: 't has been done;
Men shut their doors against a setting sun. (Timon I, 2.)

Ich schickte alles dieses voraus, um zu zeigen, daß der Gedanke, einen Timon, *the man-hater,* als Trauerspiel zu schreiben, nur einem Shakespeare kommen, und daß nur ein Shakespeare den Stoff, der sich besser zur Komödie eignet, in den Rahmen einer Tragödie hineinzwängen konnte, allerdings mit Aufgebot seiner ganzen Subjektivität, die hier an der Oberfläche liegt.

Diese Zwitterschaft zwischen Lust- und Trauerspiel, welche Shakespeare — auch wieder, weil er mit seinem Herzen zu stark am Stoff betheiligt war — nicht ganz zu beseitigen vermochte, fühlte Goethe heraus, als er das vielfach mißverstandene Urtheil über Timon fällte: er sei ein komisches Sujet. Goethe hätte wohl genauer gesagt: eigentlich ein komisches Sujet. Es ist dieser Ausspruch indessen wieder nur ein Beweis für das immense Feingefühl Goethe's, welches wir heute durch die historische Ueberlieferung mit einiger Sicherheit als richtig erweisen können. Jene Erwähnungen des Timon in der *Skialetheia* und in Drum's *Entertainement* deuten nicht auf ein Trauerspiel, sondern auf ein Lustpiel hin: *Like hate-man Timon* („wie Haßmann Timon"), und auch jene Worte: *Come, come now; I'll be as sociable as Timon of Athens* verrathen in ihrer bizarren Form eine komische Behandlung des Stoffes. In der That

ist eine Komödie Timon auf uns gekommen, deren Bühnenwirksamkeit — obschon sie das Werk eines gelehrten Dichters und für ein gelehrtes Auditorium verfaßt ist — nach meiner Meinung nicht in Zweifel gezogen werden kann. Sie ist zum mindesten eben so geistreich wie die Stücke von Wilkins und Tourneur.

Richardson[1]) findet ein Moment im Timon, das Shakespeare vermieden haben müßte, wenn sein Timon sich zu reiner tragischer Größe aus des Dichters Subjekt herausgearbeitet hätte. Er findet den Ursprung der Unbedachtsamkeit und Freigebigkeit des Timon in seiner Neigung, sich hervorzuthun (*love of distinction*). Schlegel[2]) geht noch weiter. Er spricht geradezu von „Eitelkeit, immer einzig sein zu wollen, die an den beiden Rollen, die er spiele, einigen Antheil habe“. Er mißversteht Timon vollends, indem er behauptet, daß er den Gedanken „nicht ertragen“ könne, bloß ein „Nachahmer des Apemantus“ zu sein! — Indeß hatten Richardson und Schlegel ein richtiges Gefühl sowohl für die subjektive Empfindsamkeit des Dichters, von der er sich bei dieser Produktion nicht ganz rein gehalten hat, als auch für die nicht völlig vertilgten Reste der komischen Bestandtheile dieses Vorwurfs. Wäre aber Eitelkeit in Wirklichkeit die treibende Kraft in Timons Verhalten, so hätte Shakespeare den tragischen Kernpunkt des Problems nicht getroffen. Denn gekränkte Eitelkeit ist nur im Lustspiel verwendbar. Allein er traf ihn trotz der subjektiven Beimischungen und komischen Ueberreste dennoch mitten in's Herz, und zwar mit einer so traurigen unerbittlichen Konsequenz, daß Viele schon aus diesem Grunde vor einem solchen Werke zurückschrecken. Auch weiß der nüchterne Verstand mit dem scheinbar widersinnigen Verhalten Timon's vor und nach der Katastrophe nichts Rechtes anzufangen. Aber dieses Werk ist aus dem Herzen des Dichters gekommen und wendet sich an's Herz.

Die tragische Wahrheit des Timon ist die: daß auch das vollkommenste, bedingungsloseste Wohlwollen der Mitwelt zum Opfer fällt, sobald die Güte aufhört, außer sich etwas Anderes zu sehen und zu wissen, als was sie selber ist.[3]) In dieser hochherzigen Verblendung liegt die erschütternde Ate dieses Trauerspiels, das

---

[1]) Richardson, Essays on Shakespeare's Dramatic Characters. London 1784. S. 85 ff.

[2]) a. a. O.

[3]) Timon II, 2: *bounty* (aktives Wohlwollen, Großmuth, Güte), *being free itself, it thinks all others so.*

sich folgerichtig bis zur Trostlosigkeit steigert, weil es als ei reale Wahrheit erscheint, daß die echte Herzensgüte (*the very hea of kindness*) ein so edles Gewächs ist, daß sie, einmal am Leber nerv verletzt, bis in ihre untersten Wurzeln abstirbt und zu G wird. Die Idee Shakespeare's von Timon's Person, wie er sie richt durchgeführt hat, war nimmermehr, ihn nach der ersten Rolle hasch zu lassen, sondern vielmehr einen Menschen zu zeichnen, dem dur äußere und innere Glücksgüter die erste Rolle von selber zufäl sobald er auftritt, der, wie in der Liebe so im Haß, seiner U gebung geistig und sittlich im Grunde himmelweit überlegen und nur in Folge seiner idealistischen Selbstbestimmung, Nichts a Wohlthaten zu thun, zu Grunde geht. „Es bleibt keinen Augenbli zweifelhaft — bemerkt Kreyßig — daß er, mit seiner Einsicl seinem Geschmack und seinem kolossalen Reichthum, diesem kle lichen, von ihm übersehenen Geschlecht zur Beute bestimmt is Die Selbstsymbolik springt in die Augen. Im materiellen Unterga des Timon schildert Shakespeare sein eigenes geistiges Schicks Sein großes, reiches Herz hatte er an ein vergeßliches Volk v schleudert, sich selbst hatte er dem hungrigen Publikum zum Op gebracht. Er hatte zu viel Großes geleistet, was durchaus in kein Verhältnisse zu dem Umfang seines Erfolges stand, als daß er ni am Abend seines Lebens, wo ihn die Schaffenskraft verließ, d Gefühl einer bitterbösen Tragik seines hochbewegten und ho bevorzugten Lebens gehabt haben sollte. Daraus ergiebt sich v selbst die obige Behauptung, daß nur Shakespeare, nicht einn Goethe, ein so großes Herz wie Timon's auszudenken, ein so schwer Schicksal auszumalen unternommen haben kann. Dieses Werk lief den Beweis, daß Shakespeare's Herz eben noch größer war sein unerreichter Verstand. Timon ist mit den besten Tropf seines eigenen Herzbluts geschrieben; und von ihm muß man wahrl nicht (wie Jung Stilling von Goethe) erst noch bemerken, daß se Herz, das Wenige gekannt hätten, ebenso groß gewesen sei v sein Verstand, den Alle kannten. Bei Goethe freilich darf das herv gehoben werden, damit man es nicht übersehe. Bei Shakespea klänge es trivial. Goethe hat sich nie und Niemandem mit Le und Leben geopfert, Shakespeare starb gebrochenen Körpers besten Mannesalter, nachdem er sein anspruchsloses Ich an d undankbare Menge vergeudet zu haben schien. Er war vom Schla Schiller's, der dem Tode um großer Leistungen willen nicht aus d

Wege ging. Darum aber mußte auch ein Goethe zum Shakespeare hinaufblicken:

Lida, Glück der nächsten Nähe,
William, Stern der höchsten Höhe,
Euch verdank' ich, was ich bin. —

Die Vorbedingungen zu einer Konzeption dieses „Denkmals schlimmbelohnter Güte“ mögen folgende gewesen sein: Shakespeare hatte in der ländlichen Zurückgezogenheit seiner letzten Jahre viel Gelegenheit, über die zurückgelegte Laufbahn nachzusinnen. Er war nicht mit sich zufrieden. Gern hätte er noch einmal von vorn angefangen[1]) und seine dramatische Thätigkeit, so unglaublich es auch klingt, erachtete er für ein verfehltes Unternehmen, wodurch er Geld, nicht Ehre verdient habe. Er glaubte, daß sein Beruf in dem ein höheres Ansehen genießenden Dichten von Gesängen wie Venus and Adonis eigentlich bestände. Kurz, eine arge Verstimmung, die nach den vorhandenen Nachrichten über seine Vermögensumstände einen äußerlichen Grund nicht gehabt haben kann, bemächtigte sich seiner in Stratford, und das in Frage stehende Trauerspiel entstand gleichzeitig und gleichartig mit den Sonetten dieser letzten Periode. Es war, wie Troilus and Cressida, nicht für ein größeres Publikum berechnet, sondern bedeutet, wie die Gedichte, eine Ablagerungsstätte der zum großen Theil persönlichen Gefühle des Dichters. Es ist daher auch nicht im gewöhnlichen Sinne ein Theaterstück. Ich möchte es mit Kreyßig eine düstere dramatische Studie nennen. Denn eine Studie steht äußerlich dem Begriff einer Kladde oder eines Entwurfs sehr nahe.

Den ersten und äußeren Anstoß zu der Konzeption des Timon als Trauerspiel mag wohl der Hinblick auf das damalige Leben der englischen Lords gegeben haben, die, nachdem ihre politische Macht durch die Krone gebrochen war, ihr fürstliches Ansehen durch glänzendes und verschwenderisches Auftreten zu retten trachteten. Manchen Gutmüthigen wird bei einem solchen gesellschaftlichen Wetteifer in Festen und Banketten das Loos des Timon ereilt haben, vielleicht sogar einen Freund Southampton's oder des Dichters selber. Doch davon wissen wir Nichts. Aber wir wissen Bestimmtes über den psychologischen Zustand des Dichters nach seinem definitiven Scheiden aus London. Bedenkt

[1]) Sonnet CXI und die folgenden.

man, welche übermenschliche Produktion Shakespeare in den Jahre
1600—1613 (14) an den Tag gelegt hatte, so wird es begreiflich
daß er, wie Schiller nach seiner letzten angestrengten Produktio
von Meisterwerken, körperlich zu Grunde gerichtet war, und da
sein geistiger Reichthum harte Einbußen erfahren hatte, währen
ihn doch das Gefühl erfüllen mußte, als habe er mit unermüd
lichem und unaufhörlichem Wohlwollen [1]) dem Menschengeschlech
gespendet, weit hinaus über den Anspruch seiner Umgebung, wei
hinaus über die Grenzen der Anerkennung, die doch erst nac
seinem Tode allgemein wurde, weit hinaus über den Dank, de
seine Kollegen, sein Theaterpublikum, seine hochgeborenen Freund
der königliche Hof, das englische Volk ihm wußte. Zwei Jah
zehnte hindurch hatte er nicht nur sein Publikum, auch sei
Kollegen fortwährend mit Diamanten beschenkt, und nun, da
sich, wie wir annehmen müssen, wegen körperlichen und geistig
Kraftverlustes aufs Land zurückzog, — vergaß man ihn, schmäh
ihn und intriguierte öffentlich und in's Geheim gegen ihn. Jo
son's Römertragödien errangen ihre Achtungserfolge. Im Uebrig
beherrschte das Theater die Schaar von gesinnungslosen Schmeic
lern ihrer mächtigen Protektoren, die Shakespeare im Timon
vernichtend an die Wand gemalt hat. Wie verhaßt ihm di
Treiben war, geht daraus hervor, daß er eine Zeit lang sogar weg
Unachtsamkeit bei seinem Freunde Southampton in Ungnade g
fallen zu sein scheint. Die Sonette der letzten Periode sind a
gefüllt von rührenden Bitten um Verzeihung: denn er versteh
nicht wie Jene zu schmeicheln. — Aber sein prophetischer Geis
sah die Folgen der Verkommenheit des jüngeren Geschlechts; e
ahnte, daß die ganze Herrlichkeit ihres Theaters binnen Kurze
zusammenbrechen, und er und sie vergessen sein würden. De
puritanische Geist erstarkte immer mehr in seinem Vaterland
und erklärte seine höchste Ethik, die treue Hingabe an die Natu
in allen Dingen, für sündliche Verworfenheit; die Bühne mit ihre
abgeschmackten Realismen bot den frommen Schmähern nur z
willkommenen Anlaß zur Verdammung; die kurze Spanne Zei
glücklichen Zusammenwirkens aller äußeren und inneren Moment

---

[1]) Der Kaufmann charakterisiert den Timon (Akt I, 1) in diesem Sinne:

A most incomparable man, breathed, as it were,
To an untirable and continuate goodness:
He passes.

des englischen Volkslebens zur Zeugung literarischer Vollkommenheiten war abgelaufen: — das Alles beschwerte Shakespeare's Herz mit tödtender Bekümmerniß. Allein diese Vorgänge, als der nächsten Gegenwart und Zukunft angehörig, erreichten im Geiste des Dichters nicht die sonst gewohnte künstlerische Objektivität, sondern fanden ihren Ausdruck in einer starken subjektiven Gereiztheit, welche indeß alle Merkmale enthält, die den Untergrund zu unserer Tragödie schaffen: unermüdliche Großmuth, Verschwendung ungeheueren Reichthums, jähe Verarmung, schmähliche Untreue, verletzender Undank, Verbitterung und Weltflucht. Timon of Athens und die spätesten Sonette, deren Produktion nach meiner Meinung Shakespeare in Stratford in umfassendem Maße wieder aufnahm, sind zwei wesentlich unzertrennliche Gegenstücke, die einen gegenseitigen Kommentar darstellen. Wahrscheinlich schrieb Shakespeare den Timon in Stratford, nachdem er dort zu Athem gekommen war: mit Aufwand seiner letzten Lebenskräfte setzte er sich und seinem Jahrhundert einen Leichenstein, dessen Inschrift ebenso wenig Erfreuliches enthält, wie das der Tradition nach von ihm selbst verfaßte Epitaph auf seinem eigenen Grabe in der Kirche seiner Vaterstadt:

Good friend, for Jesus' sake, forbear
To dig the dust enclosed here.
Blessed be he that spares these stones,
And cursed be he that moves my bones.

Dieselben Worte könnten auf Timon's Leichenstein geschrieben werden. Denn sie zeugen von einer heißen Sehnsucht nach Ruhe und Erlösung.

Wir können die Konzeption Timon's somit in eine objektive und eine subjektive zerlegen. Die objektive knüpft sich einerseits an die Lektüre von Plutarch's Leben des Antonius, an den Dialog des Lucian[1]) und an vorhandene Komödien, unter denen auch die von Dyce edierte sich befunden haben mag, andererseits an die Beobachtung des Lebens der englischen Lords und mißliebiger Kunst- und Zeitumstände; die subjektive, stärkere und fühlbarere, ist ein direkter Ausfluß der Verstimmung Shakespeare's in Anbetracht seiner eigenen geistigen Lage. — Vieles über Lords, Künstler und Rathsherren scheint hineingeheimnißt zu sein, so daß Tschischwitz sogar zu der Vermuthung gekommen ist, es seien bei

[1]) S. Müller a. a. O.

der Aufführung ganze Scenen vernichtet, weil ihre Beziehunge zu deutlich waren. Allein eine solche Annahme, so verständlic sie ist, weil man häufig geradezu von Londoner Mißständen z hören glaubt, widerspricht doch dem sonstigen Verfahren Shake speare's, der bei allem Realismus in keinem seiner Werke plat persönlich geworden ist.

Nachdem ich es gewagt habe, das Fundament, auf welchem da Gebäude dieses Drama's aufgeführt ist, wieder bloßzulegen, steige wir nun in die leichter zugänglichen Stockwerke, um zu sehen, o die Proportionen des Baues, seine Höhe und seine Vollendung de Genius Shakespeare's nicht sowohl würdig als vielmehr einzig z gehörig erachtet werden müssen. Es ist oben der Versuch gemac worden, den Nachweis zu liefern, daß die Person des Timon ihrer Vollkommenheit, Größe und Naturwahrheit nur eine Zeic nung von Shakespeare's eigener Hand sein kann. Dasselbe, mei ich, gilt von seinen Gegenspielern, den von ihm in seinen Dram stets eingeführten Parallelfiguren, in unserem Drama von Alcibiad Apemantus und Flavius. Diese drei zusammen begrenzen erst d Idee, welche Timon, der tragische Held, verkörpern soll. Ihn gegenüber steht die Gruppe der Schmeichler oder falschen Freun der schlemmenden Lords, Künstler und Kaufleute, Senatoren u Wucherer mit ihrer Dienerschaft; und diesen letzteren gegenüb steht wieder eine dritte Gruppe, die der treuen Diener des Tim unter denen Flavius den Chorführer bildet. Als illustrative Grup für die 'Voluptas' der höheren Gesellschaft dient die Maske, d Narr und Page, sowie Phrynia und Timandra. — Timon vertr die Idee eines absolut harmlos-wohlwollenden Menschen, von unb strittener sozialer und geistiger Ueberlegenheit, den plötzlich Enttäuschungen so weit in den absoluten Haß hinausschleuder daß an eine Rückkehr zur Erde nicht zu denken ist. — Alcibiade vertritt die Idee eines selbstbewußten Kriegers, der Enttäuschunge mit dem Schwerte bestraft. Er ist eine Miniaturausgabe des Cori lan und ein Gegenstück zu der weichen Unbehilflichkeit Timon's i seiner den Undank mit harter Thatkraft rächenden Entschlosse heit. Alcibiades und Timon sind Freunde aus Wahlverwandtschaf — Apemantus ist die Idee eines von Geburt an der Welt entfre deten armseligen Gemüths, dessen Metier das ist, was Timon' Leiden. Erst die Kritik des Großmuths Timon's, wird er nach her der Maßstab für die Größe und Berechtigung des Menschen hasses, der Timon erfüllt. — Flavius ist der Inbegriff aller Treu

herzigkeit, ein Geistesverwandter des Kent im Lear. Er übernimmt die Rolle der Apologie des Timon. — Die Gattung der falschen Freunde vertritt als solche die Idee der Hohlheit, Niedrigkeit uud des platten Eigennutzes der gemeinen Masse[1]).

Die Komposition ist von eigenartiger Durchsichtigkeit. Das Drama besteht nur aus zwei Akten, die sich zu einander verhalten wie eine zweitheilige Fuge, deren erster Satz das Thema oder die Themata in Dur, der zweite in Moll verarbeitet. Diese beiden Theile klaffen nicht, wie Paul Heyse[2]) behauptet, in „zwei monotone Hälften“ auseinander, sondern sind durch eben ihre durchlaufenden Themata auf's Engste verknüpft: eine sonnige, heitere Landschaft erscheint mit allem ihrem Zubehör als düstere Gewitterlandschaft. Die bewunderungswürdige Durchführung der Stimmung in beiden Hälften eben durch die Darstellung derselben und der gleichen Charaktere in trauriger und fröhlicher Situation nennen Kreyßig und Wölffel die „Gegenbildlichkeit“ der Komposition: in der That ein sehr glücklicher Ausdruck, der indeß einiger Beschränkung bedarf. Den engsten Zusammenhang der beiden Hälften stellt außer Timon selber Apemantus dar, der doch zu Anfang im Lichte der Ueberlegenheit einherschreiten darf, am Ende aber von der Kritik des Timon vernichtet wird. Die zweite Klammer sind Alcibiades und Flavius, jener in seiner stets gleich bleibenden Freundschaft für Timon, dieser in seiner unerschütterlichen Anhänglichkeit. Auf diese beiden hat die veränderte Situation keinen Einfluß. Die Ueberbrückung der Kluft zwischen allumfassendem Wohlwollen und allumfassendem Mißwollen durch das Phänomen eines niedrigen Menschenverächters von Geburt einerseits, und durch die erlösende Person eines thatkräftigen Mannes von echter Freundschaft, derber Faust und strafendem Schwerte, sowie durch das erlösende Element unwandelbarer Ehrlichkeit und Treue andererseits, ist einer der größten Triumphe des gewaltigen Gedankenbaumeisters. Es ist kein Zufall, daß die Ersten, welche Timon in seiner Einsamkeit aufsuchen, Alcibiades, Apemantus und Flavius sind. Die Scene mit den Dieben ist episodisch, wenn schon von tiefer Symbolik. Man beachte, daß alle (die Künstler und Senatoren im 5. Akt), außer den falschen Freunden, den Lords, in den Wald hin-

---

[1]) Vergleiche King John II, 1, 561—598.

[2]) S. Einleitung zum Timon von Athen, in der illustr. Prachtausgabe (Stuttgart, Ed. Hallberger) Bd. III, S. 1 f.

auskommen. Darin offenbart sich ein feines Taktgefühl des Dichters. In jener Scene, wo die Lords um Geld gebeten werden, dann aber selber ihre mahnenden Diener abschicken und später, als sie beschämt die Einladung Timon's zu seinem letzten Gastmahl annehmen, hatte Shakespeare bereits die Grenze der Gemeinheit gezeichnet. Wollte er sie nochmals zu Timon eilen lassen, weil sie erfuhren, daß er wieder Geld besitze, so hätte er sie unbedingt der Lächerlichkeit preisgegeben, und wir hätten in der That ein Stück Komödie. Schlegel findet allerdings schon die Scenen im 3. Ak „ungemein belustigend.“ — Belustigend? Ich sollte meinen im Gegentheil: ungemein betrübend, da sie die abscheuliche Seite des menschlichen Egoismus so unverhohlen an den Pranger stellen. Wollt Shakespeare die Lords noch tiefer herabdrücken, so mußte er si zu professionierten Spitzbuben machen. Das hat er gethan, inder er generalisierend und symbolisierend die Diebe auftreten läß welche in ihrer Neigung zur Abkehr von ihrem verbrecherische Handwerk mit deutlicher Absicht des Dichters ein noch viel besseres Herz als die Lords, Schmeichler, Wucherer und Kaufleut offenbaren. Shakespeare mißt an den Dieben das glänzend au geputzte Verbrecherthum der höheren Gesellschaft, ganz so wie e es im 2. Akt mit Hilfe des Narrn und Pagen, als den Dienern vo Dirnen und Kupplern, an den Dienern der Wucherer gethan hatt Denn ihm lag dort daran, die Wucherer mit dem Auswurf de Menschheit auf eine Rangstufe herabzudrücken, hier die Lords mi Dieben zu parallelisieren. Dies ist die Bedeutung jener und diese merkwürdigen Episode.

Die von eminenter Meisterschaft zeugende Architektonik enthält demnach in ihrem Grundriß nicht eine einzige Lücke, nich einen einzigen Fehler. Sie muß in ihrer, nach jeder Seite tadello durchgeführten Berechnung und in ihrer kontrapunktlichen Vertiefung des Problems die Erfindung eines Geistes erster Größe gewesen sein. Aber wir kennen keinen so begabten Kopf aus de Zeit der Entstehung des Timon of Athens, der solcher Leistun fähig gewesen wäre, außer Shakespeare ganz allein. Die inner Vollkommenheit der Komposition wäre als solche schonBeweis genu für die Echtheit des Stückes. Von ihr hat die Kritik auszugehe und nicht umgekehrt von der mangelhaften Ausführung eines a sich vortrefflichen Entwurfs. Der Inhalt entspricht überall Shakespeare'scher Größe: — darnach muß die Form erklärt werden.

Ist es mir nun gelungen, den von Vielen übersehenen Grund

riß des Timon wieder bloßzulegen, so wird man mir auch zugeben, daß er alle Merkmale spezifisch Shakespearescher Bauart verräth: eine gewaltige Individualität inmitten, die so bedeutend ist, daß wir unser Interesse von ihr gar nicht abkehren können; den Parallelismus und die Abstufung der Haupt- und Nebencharaktere wie im Hamlet, wie im Richard III, wie im Lear; die geschickte Theilung des Stoffs in große Massen, denen auch die üblichen Dekorationsfiguren, bestehend in Narr und leichtem und verkommenem Volk, nicht fehlen. Alles das veranlaßt mich zu der bestimmten Annahme, daß Shakespeare diesen dramatischen Entwurf selber gemacht habe: und dabei werde ich so lange beharren, bis nachgewiesen worden ist, daß irgend eines seiner Stücke geschickter und durchsichtiger disponiert sei. Man gehe die Dramen der Reihe nach durch: die künstlerische Architektonik des Timon wird von keinem überboten, vielleicht von keinem erreicht. Sie ist ein Produkt der vollendetsten Technik des größten Dramatikers.

Um aber dem vielfachen Widerspruch, den diese Auffassung des Timon erfahren könnte, möglichst a priori zu begegnen, will ich es versuchen, die Einwände, welche gegen die Komposition gemacht sind, an der Hand der Abhandlung von Delius im II. Band der Jahrbücher der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft zu entkräften. Gelingt das, so verlieren auch die Meinungen von Kullmann und Fleay ihr sicheres Fundament, während sich ergeben wird, daß Tschischwitz im Grunde ganz meiner Ansicht ist.

Die Polemik, welche von hier ab unvermeidlich sein wird, wäre freilich ein Kampf mit ungleichen Waffen, den nur ein schnellfertiger Dilettant gegen den hochverdienten Altmeister der englischen Literatur- und Sprachforschung in Deutschland unbesehens aufnehmen würde: — wenn es sich lediglich um die philologische und historische Seite der Frage handelte! Da aber in diesem Falle eine wesentlich auf die Technik des Dramas und psychologische Gesetze der Konzeption gegründete Auslegung erforderlich ist, so glaube ich den Gang mit Delius wagen zu dürfen, ohne einem Pygmäen zu gleichen, der seine winzige Keule erhebt, um einen Riesen zu bekämpfen.

III.

Delius beginnt seine Abhandlung mit der Erklärung, daß Shakespeare in seiner späteren Zeit sich zur Bearbeitung extremer psychologischer Probleme hingezogen fühlte und schließt daraus, daß es „unter diesen Umständen nicht so auffällig sei“, wenn er in seiner letzten Periode zur Bearbeitung eines fremden Stückes gegriffen habe. Es scheint mir viel näher zu liegen, daß man aus dem vollgültigen Vordersatze den Schluß zieht, Shakespeare habe „unter diesen Umständen“ zu Gunsten des ihn besonders interessierenden Hauptproblems die Nebenscenen so lose und unfertig gearbeitet.

Man erwartet ferner nicht zu hören, daß das „überarbeitete“ Stück vor seiner Ueberarbeitung beim Publikum bereits bekannt und beliebt war, denn es heißt in der Folio I von Timon: *not formerly entered to other men* — was sich freilich zunächst nur auf die Buchhändler bezieht, aber in zweiter Linie auf die Theaterdirektoren erstrecken kann. Jedenfalls spricht die Bemerkung gegen die von Delius behauptete große Popularität des Stückes, die Shakespeare zu einer Ueberarbeitung veranlaßt haben soll. Denn die populären Stücke ließ sich der damals so rührige, oft spitzbübische Buchhandel nicht entgehn. Dann giebt Delius zu, daß Timon durchweg theatralische Routine aufweise, und daß er aus der Blüthezeit der englischen Dramaturgie stamme. Allein ich glaube, er übersieht, daß ein Dichter, der den Timon auch ohne Shakespeare's Zusätze schreiben konnte, zu den größten seiner Zeit gehört haben würde und von den Herausgebern der Folio I nicht verschwiegen werden durfte, namentlich wenn sein Stück, wie Delius annimmt, sich großer Popularität erfreute. Die letztere Annahme ist besonders überraschend, weil sie mit der psychologischen Verfassung des großen Publikums in Widerspruch steht. Ein Stück wie Timon wird nie populär sein — die jetzige Fassung wenigstens kann es nie gewesen sein —, weil der krasse Individualismus, die menschliche Gesellschaft strafend, zu vernichtend wirkt, als daß die gewöhnlichen Zuhörer ihn mit Behagen entgegennehmen könnten. Dazu enthält er viel zu viel nackte Wahrheit. Noch heute fällt der Versuch, diesen fraglichen Timon von Shakespeare populär zu machen, regelmäßig in's Wasser. Das liegt aber nicht am Bau des Stückes, noch an seiner theilweise unfertigen Form, sondern am Geist der Verneinung, der darin

überwiegt: — diesem Geist, als dem Geist der herben Kritik, stellt sich die naturalistisch-optimistische Menge stets feindlich gegenüber. — Eine weitere Ueberraschung ist die, daß Shakespeare, wenn er ein älteres Stück vor Augen hatte, dasselbe anders behandelt haben soll, als er es immer that, nämlich dem Inhalte nach stets ganz frei (King John, Taming of the Shrew, All's well that ends well). Wohl ließ er aus Rücksicht auf sein Publikum hier und da, oder durchweg, das äußere Gerippe des Scenariums bestehen, aber wann und wo füllte er die übernommenen Formen nicht mit seinem eigenen Geiste an?

Im Einzelnen ist Folgendes gegen Delius' Interpretation einzuwenden: A. I. Sc. 1: Delius behauptet, daß der Poet anfänglich der „wohlmeinende Warner", sei — erst später (A. V.) der Schmarotzer. Er schließt daraus auf zwei Hände, die an der Abfassung des Dramas thätig gewesen seien. Allein er mißversteht die hämische Art der beiden Künstler, des Dichters und Malers, die sich hier zum Timon drängen, so lange er noch Reichthümer hat, obschon sie mit einer gewissen Freude, wie sie das Gedicht vom Fall des Günstlings der Fortuna ausdrückt, fühlen, daß ein einziger Schlag Alles an diesem Anblick *(see, magic of bounty!)* in sein Gegentheil umkehren kann. Später drängen sie sich, allerdings völlig entlarvt, wieder zum Timon, so bald sie hören, daß er wieder im Besitz von Geld sei. Wo bleibt da der Unterschied in der Charakteristik? Hier wie dort sind sie schmeichelnde Schmarotzer, denen die Habsucht verbietet, ihre versteckte Scheelsucht zu offenbaren. Neid und Mißgunst im Herzen, und Honig auf den Lippen — so spricht der Poet im ersten und im fünften Akt.

Eine wegwerfende Beurtheilung erfährt Apemantus, „der geist- und nutzlose Cyniker." Ebenso Alcibiades, dessen „seltsame, schiefe, unmotivierte Stellung" Delius ein Aergerniß giebt. Der geist- und nutzlose Cyniker soll Apemantus allerdings sein, vom Anfang bis zum Ende; auffällig finde ich dagegen, daß diese Zeichnung des Prototyps eines Cynikers in älterer und neuerer Zeit nicht erreicht worden ist, und daß gerade Shakespeare's Apemantus, diese scharfgerissene Charakterphysiognomie, die mit so meisterhafter Konsequenz in den verschiedensten Stellungen zum Timon durchgeführt ist, alle seine voraufgehenden Schöpfungen dieser Gattung (Don Juan, Jaques, Thersites) übertrifft! Nur ein bis an die äußersten Grenzen psychologischer Möglichkeiten frei und dreist schreitendes Genie konnte solche Charakterschöpfung vollbringen.

Die Bedeutung des Alcibiades ist Delius scheinbar entgange Aber nicht er allein, sondern auch Gervinus wird dieser Figı nicht völlig gerecht. Meine obigen Ausführungen enthalten d Bedeutung, welche ich ihm neben Timon zumesse. Er ist gleic sam ein Theil Timon's: die bewaffnete Macht der Staatserhaltun Diese staatserhaltende Thätigkeit liegt bereits hinter Tim(welcher wie Hamlet aus dem Bereich der Realitäten in das d Idealitäten übergetreten ist. Der Gedanke ist bei ihm so mächt geworden, daß er für das wirkliche Leben untauglich erschei In dieser Hinsicht ist Tieck völlig berechtigt, ihn als eine Fo setzung des geistreichen Weichlings Hamlet zu bezeichnen. Al biades würde somit als eine dem Laertes verwandte Natur betrachten sein. Seine Stellung im Stück ist die eines wahı Freundes des Timon, in welchem er das Höchste verehrt, da weiß, daß Athen seiner Klugheit und Tapferkeit die Existenz v dankt. Diesen Punkt betont der Dichter nur zweimal, aber betont ihn doch ausdrücklich. Timon sagt von sich selber, Flavius Zweifel ausspricht, daß die Senatoren ihm beispring würden:

Go you, sir, to the senators —
Of whom, even to the state's best health, I have
Deserved this hearing — (II, 2, 11

und Alcibiades ist empört über den Undank der Senatoren:

I have heard, and grieved,
How cursed Athens, mindless of thy worth,
Forgetting they great deeds, when neighbour states,
But for they sword and fortune, trod upon them. (IV, 3, 92—

Diese Stellen sind außerordentlich wichtig zur Würdigung (Rechtes, welches Timon auf Unterstützung hatte, aber auch : Würdigung des innigen Verhältnisses zum Alcibiades, welcl Timon im 1. Akt zwar kurz aber mit ganz anderer Herzlichk als die Uebrigen empfängt. Mit ihm theilt er die Jagd, wie früher die Waffen getheilt hat, mit ihm genießt er die Freu(des Lebens, wie aus der Adresse der Briefe, welche der Page seiner Herrin an Timon und Alcibiades abgeben soll, hervorg(Timon fesselt ihn nicht durch Geschenke wie die übrigen Freun sondern sie sind durch persönliche Bande an einander geknü Dann erleidet Alcibiades ein ähnliches Schicksal wie Timon: Senatoren verbannen ihn, uneingedenk seiner Verdienste. U diese Verbannung geschieht mit Absicht des Dichters vor (

großen Banketscene, an welcher Alcibiades als echter Freund freilich nicht mitbestraft werden konnte. Endlich ist Alcibiades der Erste, der seinen Timon aufsucht und, trotz der barschen Härte seines verwandelten Freundes, Timon's und seine Sache sofort als die gleiche betrachtet, ja noch mehr, ihn zu einem Bündniß gegen Athen auffordert und am Schluß des Stückes noch eine Apologie seines absonderlichen Verhaltens zu geben verspricht:

Dead is noble Timon: of whose memory hereafter more.

Die Person des Alcibiades widerlegt den Vorwurf, der Shakespeare aus Mißverständniß gemacht ist: daß Timon nicht verstanden habe, wahre Freundschaft zu suchen. Alcibiades ist der wahre Freund, welcher neben Timon zwar geistig nicht ebenbürtig erscheint, weil er viel einseitiger ist, aber seinem Herzen doch ganz nahe steht. Shakespeare folgt auch hier dem psychologischen Gesetz, daß verwandte Naturen sich umsomehr anziehen, wenn sie eine gegenseitige Ergänzung bilden. Was dem Alcibiades an intellektueller Feinheit abgeht, ersetzt ihm *noble Timon* — wie er ihn mit soldatischer Offenherzigkeit zu nennen pflegt — und umgekehrt: was Timon an aktivem Element abhanden gekommen ist, darin opfert sich sein jugendlicher Freund für ihn auf und straft Athen, wie es verdiente, mit bewaffneter Energie, — nicht, wie Timon, mit bewaffnetem Intellekt, der seine tödtliche Schärfe naturgemäß gegen das eigne Leben richtet. — Ob diese Stellung des Alcibiades zu Timon und im Stücke überhaupt so „seltsam schief und unmotiviert" ist, wie Delius findet, muß demgemäß ernstlich in Frage gezogen werden. Durch die konventionelle Figur des historischen Alcibiades darf man sich allerdings nicht verwirren lassen. Wir haben es mit einem den psychologischen Anforderungen zufolge ganz frei erfundenen Charakter zu thun.

Delius urgiert gleich in der ersten Scene des Dramas, deren Theile mit Eintritt des Timon den Stempel der Unechtheit tragen sollen, einen Widerspruch, den ich bestreiten muß. Der Widerspruch soll in der wiederholten Aufforderung des Malers liegen, sein Bild vorzuzeigen. — Der Dichter und Maler präsentieren Timon ihre Gaben, er nimmt sie im Zudrang von Leuten aller Gattung freundlich entgegen und spricht die köstlichen Worte, welche jeden Zweifel an seiner geistigen Ueberlegenheit beseitigen:

Painting is welcome.
The painting is almost the natural man.

For since dishonour traffics with man's nature,
He is but outside: these pencill'd figures are
Even such as they give out.

Dann sagt er dem Maler, daß ihm das Bild gefiele, und fordert ihn auf zu warten, bis er weiter von ihm höre. Und nun drängen der Juwelier, der Kaufmann und Apemantus herzu, bis die Ankunft des Alcibiades gemeldet wird. Da erneut Timon seine Aufforderung an die Künstler, daß sie nicht fortgehn sollen, und bittet den Maler insbesondere, ihm in einer ruhigeren Stunde als diese, wo er von allen Seiten in Anspruch genommen wird, sein Werk noch einmal vorzuführen: *When dinner's done, show me this piece.* Dies *show*, in diesem Zusammenhang, ist offenbar prägnant: *show me* = zeige es mir ordentlich, ich will es mit Muße studieren. In der zweiten Aufforderung liegt also kein Widerspruch, sondern ein beachtenswerther Charakterzug Timon's, der auf Gründlichkeit und echt-künstlerisches Interesse deuten soll; wie es denn überhaupt verwunderlich ist, daß Gervinus den Timon in seinem anfänglichen Verhalten zu seinen Freunden der Oberflächlichkeit hat zeihen können. Auf diesen Punkt muß ich gleich jetzt näher eingehn. Wie radikal Timon es mit der wahren Freundschaft nehme, hat Shakespeare mit sichtlichem Bewußtsein von der Nothwendigkeit einer solchen Gemüthstiefe nicht genug betonen können. Von unserer Ueberzeugung, daß Timon ein wirklicher und einsichtsvoller Freund seiner Umgebung sei, hängt doch schlechterdings die tragische Wirkung dieses Stückes ab. Das Erste, was Timon uns bei seinem Auftreten von sich sagt, ist

I am not of that feather to shake off
My friend when he must need me. I do know him:
A gentleman that well deserves a help.

Er hat also ebenfalls wohl erwogen, wem er giebt. Aber er giebt schnell, weil wahre Freundschaft sich nicht umsieht. Ebenso charakterisiert er sich gleich im Folgenden als ein gerechter Hausherr, der langjährige treue Dienste in Betracht zieht, wenn es sich um das Glück eines seiner Diener handelt. Auf diese Erwägung gründet er das Versprechen:

To build his fortune I will strain a little,
For 't is a bond in men.

Er verachtet die Schmeichelei und geht nicht darauf aus, sie herauszulocken, sondern er nimmt sie mit derselben Gelassenheit,

› die Schmähungen des Apemantus entgegen. *He that loves to flattered is worthy o' the flatterer* — ist nicht nur des Apemantus ›isheit, sondern auch Timon's. Wo die Schmeichelei sich ihm mp aufdrängt, weist er sie mit vornehmer Haltung zurück, daß lends deutlich wird, wie wenig der äußere Erfolg, sondern vielhr sein innerstes Herzensbedürfniß ihn zu Liebe und Güte leitet. r Juwelier will ihm etwas besonders Schmeichelhaftes sagen: *u mend the jewel by the wearing it.* Aber Timon entlarvt seine ʒeschickte Zudringlichkeit mit zwei Worten: *Well mock'd!*

Nachdem Shakespeare am Schluß der ersten Scene den Gegenız zwischen Apemantus durch den Mund zweier Lords scharf forıliert hat, (Timon: — *He outgoes the very heart of kindness*, und: *ıe noblest mind he carries that ever govern'd man* — Apemantus: — *e 's opposite to humanity*) zeigt er gleich in der folgenden Scene, ıe ernst es Timon seinerseits mit der wahren Freundschaft nimmt. ›ntidius will ihm die Summe, welche ihm die Freiheit gegeben t, zurückerstatten, aber Timon nimmt sie nicht an, weil damit ine Liebe entkräftet werde:

. . . . there's none
Can truly say he gives, if he receives:
If our betters play at that game, we must not dare
To imitate them; faults that are rich are fair.

Timon will nicht wie die Großen Freundschaft simulieren, er l seinen hohen Idealismus in die Wirklichkeit übertragen sehen. wartet nicht auf die Antwort des Ventidius (*A noble spirit!*), dern wendet sich zu seinen in steifer Verehrung dastehenden sten, um sie zu ungezwungenem Freundschaftsverkehr zu verassen. Wie außerordentlich lästig ihm, dem selbstlosen, nicht geringsten eitlen Wohlthäter die Formalitäten der Schmeichler n müssen, hat Shakespeare für den, der sehen kann, scharf genug den Worten Timon's markiert:

Ceremony was but devised at first
To set a gloss on faint deeds, hollow welcomes,
Recanting goodness, sorry ere 't is shown;
But where there is true friendship, their needs none.

Die radikale Leidenschaft des Helden für vollkommenste Freundhaft wird aber einige Zeilen weiter unten noch kürzer und deut›her in dem Programm Timon's offenbart: *We are born to do benes.* Und wie aufrichtig ist der Wunsch: *Why, I have often wished yself poorer, that I might come nearer to you.* Der „springende

Punkt“ in allen diesen Betonungen, wie ernst Timon selber e: mit der Freundschaft nehme, ist indessen der, daß Timon auf de Höhe seiner gesellschaftlichen Stellung, die er sich durch außer ordentliche Verdienste um den Staat und das Gemeinwesen erworbe hatte, zu dem sittlichen Entschluß durchgedrungen ist, sein auf jedem Gebiet überlegene Kraft nunmehr zum Wohle der Mensch heit ohne Unterschied in Wirkung zu setzen. Darum gipfelt de erste Akt in der logischen Schlußfolgerung des Dichters, welch freilich Timon selber äußern mußte: *Ready for his friends.* Jede will er gelten lassen, will er fördern, wenn er nur in dem eine Punkt mit seiner höchsten Moral übereinstimmt: der Gesellscha als solcher zu dienen. Energisch weist er daher die Gesinnun des Apemantus zurück: *an you begin to rail on society once, I a sworn not to give regard to you.*

Eine Scene wie diese zweite des ersten Aktes unseres Drama welche nichts weniger als die genaue Charakteristik Timon's ur die nothwendige Begründung der Berechtigung seines Anspruc an seine Freunde, ihm im Unglück mit ebenso radikaler Freun schaft zu begegnen, kurz die Motivierung des Tragischen im Schic sal des Timon enthält, verwirft Delius als unecht „um solch Verse und solcher Prosa“ willen. Die metrische Verwahrlosung d Scene ist allerdings groß, aber doch nicht so groß, daß Shak speare sie bei einer einzigen Ueberarbeitung nicht sofort hätte b seitigen können. Auch der Inhalt verräth die Kladde, denn fehlt ein Moment, das Shakespeare erst später gelegentlich gelte machte, aber entschieden hierher gehört: nämlich die Vorgeschich der öffentlichen Verdienste Timon's für das Gemeinwesen. W müßten seine praktische Laufbahn, die hinter ihm liegt, überseh können, um einen so seltenen Idealisten aus seiner Entwicklu heraus sofort zu begreifen. Shakespeare muthet uns, wie im Anfa des Lear, die selbständige Ergänzung einer langen Reihe von ps chologischen Vorgängen zu. Vielleicht hätte er auch die inner Flüchtigkeit bei einer Ueberarbeitung beseitigt, da ihm die logische Konsequenzen, welche zur Motivierung der Tragik im Schicksa Timon's nothwendig sind, offenbar erst über der Arbeit völlig greif bar wurden. Allein die Scene im Ganzen kann nur als die Konzeption eines selber zu so hohem sittlichen Entschlusse herangereiften, eines so fertigen Gemüths wie Shakespeare betrachtet werden. Was verschlägt gegen diesen sachlichen Grund jener formale Vorwurf, daß ein lateinisches Zitat aus Horaz' Episteln I, 2, 62

(ira furor brevis est) sich in der Scene befindet? Soll darum das Ganze verworfen werden, weil Shakespeare in seinen späteren Stücken weniger lateinische Brocken einzustreuen pflegt als in seinen früheren? Könnte Shakespeare den Horaz, der für geistig alte Leute eine besondere Anziehungskraft hat, nicht mit Vorliebe in seinen ländlichen Mußestunden gelesen haben? Und ist nicht die überdies ganz vereinzelt im Stück dastehende Sentenz ein prägnanter Hinweis auf eine dramatisch sehr wichtige Erwägung? Die scharfe Betonung, daß der Zorn ein kurzer Wahnsinn sei, enthält eine ideelle Beziehung oder Vorandeutung auf den Ausgang der Tragödie, wo die Sentenz durch das radikale Verhalten eben Dessen, der sie im Munde führte, widerlegt wird. Shakespeare verfolgt auch hier wieder die Praxis, den Leser schon zu Anfang an den gewöhnlichen Lauf der Dinge zu erinnern, damit er das folgende Ungewöhnliche mit einem Maßstabe messe, der recht genau seine Bedeutsamkeit neben der bekannten Norm wahrnehmen läßt. Außerdem vertritt Apemantus als Philosoph die Kategorie der Gelehrten, welche in damaligen Theaterstücken, wie in Love's Labour's Lost, so gern mit lateinischen Brocken ausstaffiert werden. Hier deutet Timon durch ein lateinisches Zitat nur die Sphäre an, aus welcher '*the churlish philosopher*' stammt. Zum Mindesten ist Delius' Behauptung ungenau, daß Shakespeare nur „in seinen allerfrühesten Jugendwerken und nirgendwo (!) in seinen späteren" lateinische Brocken eingestreut habe: z. B. in King Lear I, 2, 141 *(ursa major)*, Hamlet I, 5, 156 *(hic et ubique)* ibid. V, 1,9 *(se offendendo)*, The Winter's Tale I, 2, 110 *(tremor cordis)*, Cymbeline V, 5, 447 *(mollis aër)* u. dgl. m.

Akt II, Sc. 1 ist nach Delius von „unkünstlerischer Ueberflüssigkeit". — Als ob wir nicht über „Personen und Zustände" vortrefflich orientiert würden. Es wird auf einmal deutlich, daß Timon durch seine völlige Hingabe an die Außenwelt ebenso arm an Geschäftssinn wie reich an Freundschaftssinn geworden ist. Der nüchterne alte Senator mit seiner Erwägung: *It can not hold: no reason can found his state in safety* — ist die Verkörperung eines vorsichtigen Mannes der Oeffentlichkeit, der bürgerlichen Stellung; die äußerliche, kühl berechnende Geschäftswelt wird der innerlichen Idee und Vorstellung Timon's von einer Welt voller Freundschaft mit absichtlichem Kontrast sofort gegenübergestellt: aus dem *dream of friendship* treten wir in das scharfe, fast verletzende Licht kommerzieller Wirklichkeiten.

Akt II, Scene 2. Die folgende Scene bringt uns gleich die Bestätigung, daß die Vorsicht des Senators guten Grund hat. Der Monolog des Flavius erscheint freilich unvollkommen. Er schließt frühzeitig mit einem Reimpaar ab, worauf der Sprecher noch einige abgerissene Betrachtungen hinzufügt. Allein dem Inhalte nach fehlt Nichts: es ließe sich darüber streiten, ob Shakespeare an dieser Stelle absichtlich so kurz wie möglich exponierte oder ob die Thatsache einer Skizzierung wieder deutlich auf der Hand liegt. Delius ist schnell mit dieser Scene fertig. Das oben bereits mit anderen Shakespeare'schen Reimpaaren in Vergleich gestellte Kouplet:

. . . . Never mind
Was to be so unwise, to be so kind

kennzeichnet ihm die Scene als „eine Arbeit des Vorgängers", besonders da dies Reimpaar den Sinn „so unklar und schief" ausdrücke. Aber es steht doch schlicht und recht da, daß Timon's unübertroffene Güte von einer unübertroffenen Unklugheit begleitet werde: mit dieser Definition seines Verhaltens werden wir folgerichtig der Katastrophe einen Schritt näher geführt.

Die Diener der Gläubiger sollen wiederum nicht von Shakespeare gearbeitet sein. Kreyßig dagegen findet „keine Verzeichnung, keine Wiederholung" und begreift den Weggang Timon's als eine dramatisch-psychologische Nothwendigkeit. Die epigrammatische Kürze der Scene ist treffend: durch wenige Worte des Flavius erfahren wir den Zustand der Finanzen seines Herrn, knapp und gedrungen ist die Einführung des Caphis[1]) und der Diener des Varro und Isidore in nur vier Versen; Timon tritt in der heitersten Laune dazwischen: *So soon as dinner's done, we'll forth again, my Alcibiades!* — Timon ist ganz voll von Vergnügen und Behagen an der Jagd, er ist in einer lebenslustigen Stimmung, wie aus dem Lied im „Freischütz" herausklingt: „Was gleicht wohl auf Erden dem Jägervergnügen!" — als ihm zum ersten Mal im Leben der Mahnruf „Schulden" entgegen tönt. Er fragt noch wie in holdem Traum: *Dues! Whence are you?*

Man muß sich vergegenwärtigen, daß Timon den Mangel und die Sorge niemals gekannt hat, daß daher seine Unkenntniß von der geschäftlichen Härte des Lebens eine direkte Folge seiner

---

[1]) S. o. S. 125, Anm. 1.

Verhältnisse und Erziehung ist. So wälzt der Dichter die größere Hälfte seiner Schuld, die er durch achtlose Verschwendung auf sich lädt, auch hier den unglückseligen Gestirnen zu, jedoch ohne die Verantwortlichkeit des Betroffenen aufzuheben. In dem Augenblick, wo die Diener der Gläubiger vor ihn treten, geht ihm eine ganz neue Welt von Erfahrungen auf, Erfahrungen, denen er, der verweichlichte Sohn des Glücks, nicht gewachsen ist. Vorläufig kommt er noch mit Selbstbeherrschung aus, bis er wieder nach dem momentanen jähen Erwachen in den Freundschaftstraum *(dream of friendship)* zurücksinkt. Zwar stockt sein Athem, als die Fluth der Mahner zum ersten Mal auf ihn eindringt. Aber er findet die Worte: *Give me breath!* und bittet seine Freunde näher zu treten, damit sie nicht Zeugen eines unehrenhaften Auftritts werden. Den Vorwurf wegen dieses Schimpfes richtet er natürlich gegen Flavius, seinen Hausverwalter, der sich auch diesmal durch die Liebe zu seinem Herrn leiten läßt, die Diener bis nach Tische zu vertrösten, nur damit er nicht hier in Gegenwart der Diener die traurige Lage seines Herrn klarzulegen braucht. Es ist eine so übermäßig schmerzliche Pflicht für ihn, daß er seinen Timon dafür vorbereitet sehen und ihn unter vier Augen sprechen muß. Timom findet inzwischen den früheren Ton unermeßlicher Güte sofort wieder: er fordert Flavius auf, die „Freunde", — so nennt er die Diener der Gläubiger! — gut zu bewirthen. Einen Widerspruch in der wiederholten Aufforderung des Flavius, daß sie doch näher treten möchten, kann ich auch hier nicht finden. Sorgenschwer erfüllt er seine Pflicht und sagt: *Pray draw near,* geht dann aber gesenkten Hauptes davon, ohne zu beachten, daß sie ihm nicht folgen. Die Aufforderung konnte für sie auch weniger Verlockendes haben als eine Reiberei mit dem Apemantus, der mit einem Narrn ankommt: *Stay, stay,* ruft Caphis, *here comes the fool with Apemantus: let 's have some sport with 'em!*

Das nun folgende Intermezzo ist theilweise wirklich ledern, obschon der Narr plötzlich in dem so bekannten Stile Falstaff's zu reden beginnt: *Who is a whoremaster?* etc. Sollte Shakespeare hier nur ein paar Zeilen dazwischen geschrieben haben? — Schwerlich! — Vielmehr legen die durchgehenden Unregelmäßigkeiten der äußeren Form des Dramas die Annahme nahe, daß die grauenvolle Verstimmung den Dichter über die Schönheit hinaus zum Drastischen, von der ergötzenden Heiterkeit zur häßlichen Bitterkeit fortgerissen habe. Einen Vorgeschmack davon bietet er schon

in Troilus and Cressida und im Coriolanus. Nicht *our sweet Skakespeare* redet, sondern der furchtbare, eifrige Gott, der (Sünden der Väter und Kinder am ganzen Menschengeschlecht hei sucht. In solcher Laune gelingen keine Narrenscenen, die ihr Ursprung in dem durch eine Art blödsinniger Gleichgültigk(schimmernden Tiefsinn haben und Kinder der Heiterkeit sind. E Narr ohne Gleichgültigkeit und Heiterkeit ist eben ein Apemant Beides fehlte dem Dichter während der Produktion, und so wa sein Narr eine Tautologie. — Scenisch gehört dies Zwischensp durchaus hierher. Des Dichters dramatische Routine forderte von ihm wie eine Reflexbewegung. Denn der Raum zwischen d(Abgang des Timon und Flavius, in welchem wir uns das Mitta essen als vollzogen zu denken haben, sowie die Verarbeitung c neuesten fürchterlichen Erfahrungen in Timon's Seele, erheischte e Episode nach Maßgabe der damaligen und auch heutigen Bühn(technik. Diese Episode, welche damals gewöhnlich dem *Clo* oder *Fool* zufiel, ist Shakespeare schlecht gelungen. Wir möcht fast wünschen, daß sie nicht geschrieben wäre, und mit Jons auf das Lob, daß Shakespeare nie Etwas gestrichen habe, a worten: O, hätte er tausend Reihen gestrichen! — Dem gegenüt meint Delius, daß eine Scene mit der Bordellwirthin, deren Na und Page auftreten, von Shakespeare gestrichen sei, weil son nicht einleuchte, was Jene sollen. Wölffel erklärt den Pagen f symbolisch: der Page der Metze überreiche Kupplerbriefe an Tim(und Alcibiades, weil Beide von der Metze Fortuna geprellt würde An und für sich wäre diese Auslegung nicht bestreitbar: — es i Geschmackssache. Immerhin ist sie etwas gesucht. Denn zunäch beweist die Thatsache, daß der Page an Timon und Alcibiad gerichtete Briefe bringt, doch nur, daß diese beiden Freunde w die Jagd so auch die sinnlichen Genüsse mit einander auskoste Und daß sie Beide solchen Früchten nachhängen, wollte Shak speare durch diese Scene, wie später im 4. Akt, wo Alcibiades Begleitung von Phrynia und Timandra auftritt, darthun; dan schloß er indirekt zugleich die Möglichkeit aus, daß einer d beiden Freunde durch eine elementare Leidenschaft zu einem wei lichen Wesen gefesselt sei, wie jener Timon in dem von Dy herausgegebenen Drama des Anonymus. Gervinus legt diese Sce richtig aus, indem er daraus folgert, daß Timon von keiner g schlechtlichen Vollliebe erfüllt ist. Das war Absicht des Dichte Denn Niemand ist ein größerer Egoist als ein sterblich Verliebt(

Timon aber soll das genaue Gegentheil eines Egoisten verkörpern: daher läßt ihn der Dichter *ready for his friends* — mit allen Eigenschaften ausgerüstet sein, die zu ungebundener Geselligkeit unter Freunden führt. Gervinus hat den Beweis geliefert, daß diese Scene verständlich ist. Also ist des Dichters Intention erfüllt: und wenn das geschehen ist, was hat dann die Kritik für ein Recht, noch mehr, noch Anderes zu verlangen? Sie dürfte doch nur wünschen, daß die Scene im Einzelnen dem Dichter besser gelungen wäre. — Von der ethischen Bedeutung dieser Scene war oben schon die Rede: Diener einer Kupplerin treffen mit Dienern der Wucherer zusammen. Timon hat sich mit der Welt der Gemeinheit, welche beide Art Leute in gleicher Prägnanz vertreten, eingelassen. Der hämische Apemantus aber bringt einen Narrn zum Timon, offenbar um ihm sein Ebenbild zu zeigen. Er geht mit ihm ab in den Speisesaal, wo die Lords noch versammelt sitzen, während Timon und Flavius von einer anderen Seite schon wieder heraustreten. So in Scene gesetzt, hat weder der Eintritt noch Abgang des Apemantus, Narrn und Pagen etwas Unmotiviertes. — Man mißverstehe mich nicht: auch ich finde diese Episode äußerlich sehr mangelhaft ausgeführt. Namentlich würde der Dichter bei sorgfältigerer Arbeit, als er den Nebenscenen des Timon angedeihen ließ, nicht unterlassen haben, Phrynia und Timandra mit diesem Narrn und Pagen in irgend welche Beziehung zu setzen. Dann bedürfte es gar keiner Bordellwirthin, und die Scene fügte sich als ein passendes Glied dem Ganzen ein. Aber die Personifikation des Begriffs Gegenstand für sinnlichen Genuß vollzog sich erst während der Produktion im 4. Akt. Rückwärts aufarbeitend hätte Shakespeare den Faden der Komposition, der jetzt in ein abgerissenes Ende ausläuft, wahrscheinlich richtig verknotet. Ein paar Worte hätten dazu genügt.

Doch nun zurück zu dem Widerspruch, der in der zweifachen Aufforderung des Flavius an die Diener, näher zu treten, liegen soll. Nach Tisch treten Flavius und Timon wieder auf. Allein auch jetzt ist ihre Erörterung noch nicht am Platz, da Flavius entdeckt, daß die Diener seiner früheren Aufforderung nicht Folge geleistet, sondern es vorgezogen haben, sich von Apemantus und dem Narrn ihren Sport — und ihr Fett zu holen. Er erneut also selbstverständlich seine Aufforderung: *Pray you, walk near: I'll speak you anon,* und diesmal mit Erfolg. Denn ehe er nicht mit Timon allein ist, kann er ihm seine pekuniäre Lage nicht

darthun. Es ist ein Moment, den Flavius seit Jahren herbe zuführen versucht hat, allein stets vergebens, weil Timon's Vei trauen auf die Ehrlichkeit seines Verwalters so unumschränkt is wie die Freundschaft zu seinen Gesellschaftern. Nicht „ungefäl an demselben Punkt“ wie beim Abgang nehmen Timon und Fl vius ihr Gespräch wieder auf, sondern vielmehr genau an den selben Punkt. Denn Timon hat inzwischen mit seinen Freunde zu Tische gesessen und höchstens Zeit gehabt, im Stillen bei sic das Phänomen „Schulden“ in Augenschein zu nehmen. Jetzt abe beginnt, um mit Julian Schmidt zu reden, „der große Athen einer Scene, die all' das leicht hingeworfene Episodische bei weite aufwiegt und für die Kürze des zweiten Aktes[1]) reichlich en schädigt. An ihr hat man nur das für die richtige Auffassur des Verständnisses von Timon's Charakter so wichtige Schlu kouplet wegen „ungefügiger Form“ abzuknappen gewagt. Alle die Anlage des zweiten Aktes als Ganzen ist in ihrer Leichti keit und Ungezwungenheit nicht nur, sondern auch in ihrer ric tigen Einleitung und genauer Steigerung der Peripetie, d. h. ihrer psychologischen Wahrheit, das Abzeichen der Hand ein Meisters, der auch die größten Schwierigkeiten spielend überwan Der erste Schritt zur Umwandlung der Gemüthsverfassur Timon's ist gethan: sein Glaube an die Menschheit beginnt z wanken. Aber vorläufig ist er erst an den alten fischblütig Philistern, deren Sinn mit dem Alter sich zur Erde neigt, irre g worden. Noch vertraut er in hoher Freimüthigkeit auf den Wer seiner Freunde. Die zerstörende Enttäuschung, daß seine wahı Freundschaft auf eine gleiche Gegengabe nicht gestoßen ist, brin ihm der dritte Akt, worin die grandiose Banketscene der Katastroph die Krone aufsetzt. Die dramatische Architektonik dieser beide Akte, sowie auch des ersten, hat selbst dem entschiednen Zweif an der Echtheit des Timon das Geständniß abgerungen, „daß de Dialog und das Arrangement einzelner Scenen eine gewisse thea tralische Routine verrathe, wie sie vor Shakespeare und selbst i Shakespeare's Jugendzeit nicht eben verbreitet gewesen wäre.“[2])

Es wäre von Belang, wenn nachgewiesen werden könnte, da diese letzte, unbestritten Shakespeare'sche Partie grobe Wider

---

[1]) Rowe's Einteilung in Akte und Scenen (1709) ist an dieser Stelle ent schieden glücklich: denn eine neue Handlung beginnt mit der Beschickung de Freunde, deren Mißerfolg die Katastrophe herbeiführt.

[2]) Delius: Jahrbuch II, 341.

sprüche mit dem Voraufgehenden enthalte. Allein Delius sucht vergebens nach einem triftigen Argument. Denn er entstellt die scenische Thatsache, wenn er behauptet, daß Shakespeare außer Acht lasse, daß nach der Darstellung des „Vorgängers Timon von denselben Senatoren, die er hier, als geschähe es zum ersten Mal, um ein Darlehen von 1000 Pfund (!) ansprechen läßt, bereits um die Erstattung früher ihm geliehener bedeutender Summen gemahnt war.“ — Vielmehr ist Timon bis jetzt erst von einem einzigen Senator durch dessen Diener Caphis gemahnt worden und weiß persönlich, wie das Bekenntniß des Flavius in dieser ersten Scene offenbart, Nichts davon, daß Flavius bereits Schulden gemacht und sein Siegel gebraucht hat, um die Senatoren, die als Körperschaft den Begriff des Staates, nicht der Geschäftswelt darstellen, zur Aushilfe zu veranlassen. Das ergiebt der Zusammenhang deutlich, denn Timon beruft sich auf seine Verdienste um den Staat, nicht um die Geschäftswelt. Jener eine Senator gehört vielleicht zu der staatlichen Körperschaft; allein sein Auftreten zu Anfang des zweiten Aktes hat mit Staatsaktionen Nichts zu thun, sondern zeichnet die Stellungnahme des nüchternen Geschäftsmannes, also des Senators als Privatmannes, zu Timon's bedenklicher Lage. Ferner widerlegt der hier eingeschobne Zusatz vom Dienst, den Timon dem Staat geleistet habe, die irrthümliche Behauptung von Delius, Kullmann, Kreyßig u. a., daß im vierten Akt durch Alcibiades „ein ganz neues Moment für Timon geltend gemacht werde.“ Auch hier findet sich der gedankliche Zusammenhang oder — richtiger noch — erst hier; denn wir sahen, daß Shakespeare die staatlichen Verdienste Timon's bei einer Ueberarbeitung wahrscheinlich schon im ersten Akt hervorgehoben hätte. Hier holt er auch in der Kladde nach, was im vierten Akt in helles Licht gesetzt wird.

Akt III, Sc. 1, 2 und 3. Die „Komik“ dieser drei Scenen, welche die Bitte der Diener um ein Darlehen vor Lucullus, Lucius und Sempronius bringen, findet Delius nicht in der Art Shakespeare's, sondern Ben Jonson's und dessen Schule verfaßt. Wie will er das beweisen?

Die Satire ist allerdings Ben Jonson's durchgehende Charakterfärbung; aber ist darum gesagt, daß der so vielseitige Shakespeare nicht auch satirische Scenen schreiben konnte? Delius giebt auch zu, daß des „Vorgängers dramatisches Geschick sich gerade am Vortheilhaftesten in der Nüanzierung und Steigerung beurkunde;“ — ich denke, die Vorzüge könnten wir ruhig unserem Shakespeare

lassen, der eben in allen damals gangbaren Stilen zu arbeiten v
stand. Denn die Spannung auf das, was Timon zu solchen A
flüchten und solchen Freunden sagen werde, konnte nicht straf
angezogen werden, als durch diese drei Scenen der Enttäuschu
und Vorbereitung auf die Katastrophe[1]). Sie sind wie drei g
drungene Sonette mit abschließenden Reimpaaren, in denen d
Summe des Geschehenen verkündet wird. Sie sind ein Zeugniß v
umfassender Menschenkenntniß und stellen in der Ueberbietung d
Gemeinheit — (Bestechung, plumpe Lüge, weltkluge Schurkerei)
eine Steigerung dar, wie sie wirksamer selbst nicht in der Zeic
nung der höher und höher flammenden Eifersucht des Othello
finden ist. Wie viel „Komik“ sie enthalten, darüber ließe si
streiten. Nach meiner Auffassung enthalten sie die bitterböse,
Nichts erfreuliche Wahrheit, daß die Welt voll Halbheiten und U
zuverlässigkeiten ist, und daß dagegen die wahre Freundschaft ei
solche Seltenheit und einen so unvergleichlichen Werth darstellt, d
sie, wo sie sich allgemein und harmlos giebt, der Niedrigkeit zu
Opfer fällt: — das halte ich für Tragik und nicht für Komik.
Unzulänglich erscheint auch die Behauptung von Delius, daß d
Epiloge der Diener „angeflickt und voll schwächlichem Path
seien. Die Diener und die Fremden vertreten hier gleichsam d
antiken Chor. Die Einführung von Fremden und Bezeichnung v
deren Stellung zum Timon (*First Stranger: I love his heart*) i
außer der geschickten Abwechslung in Betreff der Urtheilend
auch insofern ein bedeutsamer Zug, als sie neben den ehrlich
Dienern, welche die unverdorbene untere Volksschicht repräs
tieren, die völlig unbestochne objektive öffentliche Meinung v
treten, also in der That etwas Aehnliches wie der zuschauende u
urtheilende Chor der griechischen Tragödie. Shakespeare war hi
auf dem Wege, durch Induktion neu zu erschaffen, was ihm hist
risch aus den gelehrten Bühnenstücken seiner Zeit ebenfalls bekan
gewesen ist. Dazu bemerkt Delius: „Um einen Interlokutor für de
Lucius zu beschaffen, läßt der Vorgänger unmotiviert und ung
schickt genug drei Fremde, d. h. Nicht-Athener, auftreten, wo Shak
speare sich füglich (sic) mit Einem begnügt haben würde.“ . .
Aber dann soll Shakespeare doch einige Verse hinzugethan haben. —

---

[1]) Flaminius (III, 1, 58. 59) ruft aus:

O you gods,
I feel my master's passion!

Auch die Bemerkung, daß der erste Fremde im Anfang der Scene von Lucius' Verhältniß zu Timon noch Nichts wisse, plötzlich aber „genaueste Detailkenntniß“ an den Tag lege, ist gesucht. Denn der Anfang der Scene beweist keineswegs, daß der Fremde nicht unterrichtet sei, sondern höchstens, daß Lucius, welcher um eines dramatischen Zweckes willen hervorheben muß, daß Timon sein guter Freund sei, nicht wußte, wie gut der Fremde über seine Abhängigkeit von Timon's Gnade unterrichtet sei.

Die dritte Scene ist am meisten skizziert. Es hat den Anschein, als ob Shakespeare alle drei Scenen in einem Zuge produzierte, und daß ihm bei der dritten selber die Geduld mit solchen Freunden riß: mit fliegender Feder schrieb er die dem Inhalt nach meisterhafte Rede des weltweisen Schurken Sempronius nieder, unbekümmert, ob bald Vers, bald Prosa, nur instinktiv mit einem Reimpaar vollendend. Denn ein solches Durcheinander von Vers und Prosa hätte sich ein „routinierter Vorgänger“ in einem aufzuführenden Drama nimmermehr erlauben dürfen. Kullmann hat mit Recht gefragt, wie denn des „Vorgängers“ Drama in solche Gestalt gekommen sein kann? Es ist doch nur ein Nothbehelf, wenn Delius sagt, „daß dem Vorgänger die Prosa immer noch besser gelänge als der Vers“. — Wer solche Scenen denken konnte, sollte nicht einmal im Stande gewesen sein, einen eintönigen regelmäßigen Blankvers zu schreiben? — Shakespeare's Kollegen und Konkurrenten, die vorn an im Theater saßen, bildeten eine Genossenschaft von gefährlicheren Kritikern, als irgend eine Theaterklique oder Zeitungspartei unserer Tage annähernd darzustellen vermag. Ihr Einfluß auf Formvollendung ist deutlich erkennbar in dem Streben Shakespeare's, durch mehrfache Ueberarbeitung eigener Meisterwerke auch äußerlich klassische Leistungen zu erzielen.

Die Anspielung auf die Puritaner und ihren religiösen Eifer hat nichts Auffälliges in einem Drama, dessen Stimmung offenbar durch die steigende Mißachtung des Theaterwesens und der Person, von welcher es Licht und Leben gesogen hatte, und durch die engherzige Verfolgungswuth der Puritaner zum Theil hervorgerufen war. Shakespeare lebte in Stratford, woselbst seit 1602 das Theater von Gemeinde wegen untersagt war, und seine Töchter und Schwiegersöhne waren puritanisch gesinnt. Sollte ihm da der Fanatismus der Frömmler nicht ein einziges Mal in den Sinn gekommen sein? Shakespeare'scher Art ist die Kürze der Andeutung auf Zeitzustände und auch die Allgemeinheit derselben. Denn er polemisiert nie

mit Haß gegen bestimmte Klassen. Shakespeare'scher Art ist aber auch die eigenartige Vermischung des Sinnlichen und Geistigen in diesem Ausdruck: *Like those that, under hot ardent zeal, would set whole realms on fire* — eine so superlative Bezeichnung der Fanatiker, die sogar in materielles Feuer auszulodern geeignet wären! Die ganze Noth der Religionskriege, ihre ganze Unlauterkeit und Unklarheit, ihre ganze verheerende Leidenschaftlichkeit ist in dem wenigen Worten zum Ausdruck gebracht. So redet nur Shakespeare.

Ueber die Schlußreime dieser drei Scenen bricht Delius den Stab. Man könne „derlei flaches Gereimsel“ nicht für Shakespeare's Arbeit halten. Ich muß gestehen, daß mir der Inhalt dieser Reimpaare bedeutend genug erscheint, um sie für Shakespeare's Arbeit gelten zu lassen.

Die erste Scene schließt mit der scharf satirischen Bemerkung, daß der Theil, den Lucullus sich an Timon's Tafel herangemästet habe, seine Krankheitsqualen erhöhen möge. — Wie gegenständlich! — Ferner, wie tief ist das Reimkouplet aus der Verstimmung des Dichters geschöpft:

Men must learn now with pity to dispense:
For policy sits above conscience.

Die Verlogenheit und Herzlosigkeit der verderbten höheren Gesellschaft, die zu aller Zeit die gleiche Physiognomie hat, preßt ihm die schmerzliche Wahrheit hervor, daß man nach Mitleid zu suchen überhaupt ganz aufgeben müsse; denn Verschlagenheit habe das Gewissen getödtet. Und wie würdig seiner Art ist die Personifikation der Begriffe *policy* und *conscience,* von der die erstere gleichsam an der Rangtafel des Lebens über die letztere gesetzt wird, gleichsam als tyrannisch herrschender Großmogul im Saale der Tugend. — Auch das letzte Reimpaar:

And this is all a liberal course allows:
Who cannot keep his wealth must keep his house —

enthält echt Shakespeare'sche Eigenthümlichkeiten: erstens, eine volksthümliche Sentenz (im Munde des Dieners sehr angebracht), zweitens verwendet es ein in den vorhergehenden Versen angedeutetes Bild mit voller Erschöpfung; und zwar beherrscht es des Dichters Phantasie so sehr, daß es in der nächsten Scene (III, 4) bereits in gesteigerter Wirksamkeit wiederkehrt. Timon selber ruft hier in höchster Wuth, ob nun sein Haus sein Kerker sein

olle? Die Prophezeihung des Dieners geht in Erfüllung. Die Aussprüche des Timon haben durch diesen Gemeinplatz ein Relief gefunden, welches der Handlung zu geben eben der Zweck der Gemeinplätze ist. Diese versteckten Beziehungen von Metaphern sind nicht ohne Werth bei der Frage, ob Shakespeare spricht oder nicht. Er liebt sie und hetzt sie bisweilen durch allseitige Anwendung zu Tode. Was aber ist an dem Gedanken flach oder tief zu nennen, daß, wer sein Geld verschwendet hat, zu Hause sitzen muß? Genug, daß er wahr ist und gerade hier den Nagel auf den Kopf trifft. Die Wendung *liberal course* kehrt überdies gleich darauf in der Rede des Dieners des Lucius mit einer verschärften Prägnanz wieder: *prodigal course.* Delius hält diesen zweiten zahlreicheren Kongreß der Diener der Gläubiger bis zum Auftreten des Timon für unecht, weil eine Wiederholung der Mahnscenen eine Verschleppung involviere. Allein, welche Wirkung gerade eine wiederholte Behelligung von Seiten der Gläubiger auf das mit seinem intellektuellen Tode und dem der Freundschaft ringende Gemüth des aus holdem Wahn jäh in die rauhe Wirklichkeit gerissenen Timon hervorbringen muß, verkennt Delius, indem er den scenischen und psychologischen Werth dieser Wiederholung unterschätzt: noch immer erscheint Timon nicht; wir zittern, was er beginnt, wie er sich geberdet. Und während dieser ängstlichen Spannung *(the hour is labouring for nine* — quält sich, auf neun zu kommen) füllt sich das Haus abermals mit den Leuten, die Timon zum ersten Mal so furchtbar vor den Kopf gestoßen haben; — er stürmt unter Hilferufen seines Dieners mitten zwischen die Blutsauger, die ihre Attacke auf ihn mit den Worten: *put in now, Titus* (spring auf ihn ein!) eröffnen. Wie eine Meute Hunde sich in die Weichen des Hirsches festbeißt, so fallen sie über ihn her. Sein Herz, das auf die Nachricht von dem Undank seiner Freunde sich im Leibe umgedreht hat — ein Vorgang, den wir mitfühlen müssen, obschon er seiner Natur nach hinter die Bühne verlegt ist — bietet er den Schonungslosen zum Zermünzen an: *Cut my heart in sums ... Tell out my blood!* Der Dichter zeigt diejenige Aktion, die er zeigen konnte und die Fortschritt bedeutet: nicht Timon still brütend, *(he 's much out of health, and keeps his chamber),* während sein Herz zu Stein wird, sondern äußerlich auf's Peinlichste belästigt in loderndem Zorn und rasender Verzweiflung. So erwarten wir ihn zu sehen. Die Wiederholung der Mahnscene mit der unverkennbar richtig gezeichneten Stimmung ängstlicher, beklommener Erwartung

vor dem losbrechenden Sturm halte ich nicht allein für vorzüglic dramatisch, sondern an dieser Stelle für durchaus unentbehrlich sie ist ein sichtbarer Hebel der Verstimmung Timon's. Denn di Wiederholung der Mahnung gerade jetzt ist wie das umbarmherzig Rütteln an dem Geschoß des Undanks, das tödtend in seinem Hei zen sitzt. Die Diener der Gläubiger vertreten das Amt von Jagd hunden: sie kläffen Timon buchstäblich in den Wald hinaus. D gänzliche Umkehr der Natur Timon's in ihr Gegentheil wird drastisc greifbar, dramatisch verständlich.

A. III, Sc. 5. An dieser Scene hat sich die Kritik am meist versucht, aber auch am meisten versündigt. Selbst Gervinus find den losen Zusammenhang, in welchem sie zu den übrigen Theil des Dramas stände, im ganzen Shakespeare ohne Gleichen, oh jedoch zu verkennen, daß das Schicksal des Alcibiades, als ein Gegenspielers zum Timon, durch ein ideelles Band mit dem Gan der Handlung verknüpft ist. Delius schneidet auch diese Ve knüpfung durch, indem er erklärt, daß „die unshakespearische Eigenthümlichkeiten dieser Scene mit dem Helden des Dramas un dessen Angelegenheit nicht das Mindeste zu schaffen haben.“ – Das ist denn doch ein wenig übertrieben und läßt sich schlechter dings mit den Erklärungen eines Schlegel, Ulrici, Gervinus, Kreyßi und Wölffel nicht vereinbaren! Es hat für mich den Anschein, al sei diese Scene nachträglich, aber von Shakespeare selber, a dieser Stelle eingeschoben, weil ihm daran lag, das Schicksa Timon's gegenüber seinen Freunden durch einen drastischen Parallelis mus begrifflich um so genauer abzugrenzen. Diese Abgrenzun gerade an dieser Stelle, d. h. vor der definitiven Besiegelung de Menschenhasses durch die Banketscene, ist von so hohem psycho logischem Werthe, daß Shakespeare nicht genug aus dem Munde de Alcibiades die Apologie der Wuth und ihrer Folgen verkündi gen kann.

Nach Kullmann soll es Shakespeare's ursprünglicher Pla gewesen sein, Timon von den Senatoren wegen fahrlässigen Betruge zum Tode verurtheilen, aber wieder freisprechen und in di Wüste ziehen zu lassen, weil Alcibiades mit dem Schwerte gedroh habe. — Also einen zum Tode Verurtheilten rufen die Senatore später um Errettung von dem Lebensretter des Verurtheilten an — Nein, so kläglich sind die Herren denn doch noch nicht! — Die Frage nach der Persönlichkeit des von Alcibiades vertheidig ten Freundes ist übermäßig aufgebauscht. Es ist nach meine

Ansicht völlig gleichgültig, wer dieser unglückliche Freund gewesen sein kann. Dem Dichter war es offenbar gleichgültig. Die Thatsache, daß ein hochgemuther Mann einen Freund vor der Engherzigkeit und Verleumdung — denn dies sollen die Ausführungen der Senatoren sein — umsonst vertheidigt, weil die Wächter des Gesetzes den übereilten Mord gleichstellen mit einem Meuchelmord und der Waffenthaten des reuigen Freundes nicht eingedenk sind, genügte den Intentionen des Dichters vollkommen, um zu zeigen, daß ein freimüthiger Mann im öffentlichen Leben auf dieselben Grenzen des Herzens stößt, wie ein gutmüthiger im privaten. Inzwischen spielt auch hier die Symbolik eine große Rolle: der Freund hat, wie Kullmann durchgefühlt haben mag, allerdings eine ideelle Beziehung auf Timon, namentlich weil die Frage, ob der Zorn berechtigt oder das erlittene Unrecht zu dulden sei, so prinzipiell erörtert wird. Shakespeare bereitet, wie immer, auch hier auf die bevorstehenden seelischen Ereignisse vor. Zudem ist die Sprache von erstaunlicher Knappheit und Gedankenreichthum. Wer Shakespeare innig vertraut zu sein glaubt, möchte empört ausrufen: Wie kann man hier an seiner Seele irre werden! — Aber das Gefühl für die eigenthümlichsten Vorzüge des Dichters hat etwas Subjektiv-Mystisches und kann nimmer in den Leib eines Anderen hineinbewiesen werden. — Ist man indessen darüber einig, daß Alcibiades sowie auch dieser „Freund“ eine Parallelfigur zum Timon ist, so genügt es gegenüber allen Denjenigen, welche diese Scene für unecht und unshakespeareschen Geistes erklären, die Frage aufzuwerfen: ist die Intention des Dichters, den Mann der freien That dieselben traurigen Erfahrungen im Kampf mit Dumpfheit und Schwerfälligkeit öffentlicher Staatsvertretung wie den ästhetischen Idealisten im Kampf mit Halbheit und Hohlheit der gewöhnlichen menschlichen Gesellschaft machen zu lassen, in dieser Scene thatsächlich zum Ausdruck gekommen oder nicht? — Ich wüßte nicht, wie man es leugnen wollte. Und hätte Shakespeare dann noch mehr wollen müssen? — Den Charakter der Kladde in Inhalt und Form bestreite ich nicht, aber ich bestreite, daß die Scene unecht sei, oder daß sie nicht in diesen Zusammenhang gehöre. Denn eine dramatische Feinheit der Einfügung einer solchen Scene an eben dieser Stelle scheint mir beständig übersehen worden zu sein. Sie muß hier stehen, weil nun die Bankettscene folgt, zu welcher Timon alle seine Freunde einlädt, um ihnen seine ewige Verachtung kund zu geben, — außer dem Alcibiades! Denn dieser ist

sein aufrichtiger Freund. Der Dichter entfernt ihn mit richtigem Takt vor dem Rachemahl, weil sonst Jeder mit Recht gefragt hätte: Und Alcibiades? Wo bleibt denn der? Was hat denn der verschuldet? — Daß Timon ihn nicht um ein Darlehn ansprechen ließ, ist ebenfalls in A. I, Sc. 2 vorweg motiviert: *Thou art a soldier, and therefore seldom rich.* Von ihm fordert Timon Nichts, als was er besitzt: das Herz des Alcibiades (*my heart is ever at your service, my lord).* Die Scene erscheint mir daher wie eine exponierte Schachfigur, nach allen Seiten vorsichtig vom Dichter „gedeckt." — Der persönliche und sittliche Werth der Anlagen des Alcibiades ist ebenfalls absichtlich als nicht ausreichend gezeichnet, um Timon seinerseits ganz an ihn zu fesseln. Sonst müßte er sich jetzt seinem Freunde in die Arme werfen und an seiner Treue und Liebe Genüge haben. Timon soll es eben nicht vergönnt sein, unter seiner Umgebung, auf die er angewiesen ist, eine ebenbürtige Natur zu finden, der er sich ganz hingeben könnte. Darin liegt ein großer Theil seiner seltsamen Tragik, welche wiederum eine deutliche Beziehung auf das vereinsamte Herz des größten Dichters selber enthält. Shakespeare war nicht so wohl daran wie Goethe, daß er ausrufen konnte:

Glücklich, wer sich vor der Welt
Ohne Haß verschließt,
Einen Freund am Busen hält
Und mit dem genießt.

Die Scene ist äußerlich ganz in derselben Manier skizzenhaft gearbeitet wie Akt III, Sc. 3. Die Aehnlichkeit erstreckt sich nicht nur auf den zwischen Vers und Prosa flüchtig hingeworfenen Text, sondern auch auf die einzelne Reden abschließenden gereimten Sentenzen. Shakespeare liebt in Timon den Reim, vielleicht weil er in der Einsamkeit seines Landlebens viele seiner Sonette schrieb, und die Reime ihm deshalb jetzt mehr unwillkürlich kamen. Aber das wissen wir nicht und brauchen wir auch nicht zu wissen, weil bereits überzeugend nachgewiesen worden ist, daß nirgend in aller Literatur die Engherzigkeit einer vielköpfigen Regierung gegenüber einem freien, genial aufstrebenden Helden kürzer und erschöpfender als hier gezeichnet ist[1]).

Die Schlußverse des Monologs des Alcibiades drücken die Absicht, welche der Dichter mit dieser Scene verband, ziemlich deut-

[1]) S. Wölffel a. a. O.

lich aus. Er wollte zeigen, wie sich ein Krieger, ein Mann der persönlichen Vergewaltigung, in Timon's Fall benehmen würde. „Dem Soldaten muß es eine Ehre sein, mit den meisten Ländern in Fehde zu liegen, denn ein Soldat sollte so wenig Unrecht dulden wie selbst die Götter" — das ist im Tone Coriolan's gesprochen. So jugendlich kraftbewußt sind diese Worte und mit dem humorvollen inneren Sarkasmus verquickt, daß der Sprechende durch die Beimischung von bramarbasierendem Element sich selbst der Kritik feilbietet. Diese Kritik von Alcibiades' Verhalten ergiebt aber genau dasselbe wie die Kritik von dem doch so verschiedenen des Timon: daß beide im Unglück leidenschaftlich, subjektiv anspruchsvoll, unsozial und maßlos sind. Alcibiades will die Nemesis über die Athener für die Ungerechtigkeit gegenüber seinem Freunde und für seine eigene ungerechte Verbannung bringen. Die Nemesis wofür? fragt Delius. — Es steht doch deutlich zu lesen in den Worten:

. . . . I have kept back their foes,
While they have told their money . . . .

Für den Undank seiner Verbannung und für die Ungerechtigkeit gegen seinen Freund will er, der Krieger, sich an Athen rächen.

Akt III, Sc. 6. Den ersten in Prosa abgefaßten Theil soll Shakespeare „unverändert vom Vorgänger entlehnt haben." Aber ein Beweis dafür dürfte sehr schwer erbracht werden können, da die „Freunde" in ihrer gegenseitigen Beschämung über ihr Kommen so außerordentlich charakteristische Entschuldigungen vorzubringen wissen, so daß um des Inhalts willen die Form vernachlässigt zu sein scheint. Delius bleibt seinem Verfahren treu, indem er den „Vorgänger" aus den Mängeln der Scene abzuleiten sucht. Innere Mängel sind aber nicht vorhanden; ein äußerer Grund muß aushelfen: Timon's Freunde werden nicht mehr wie in den vorigen Scenen namhaft gemacht, und doch hat der Haushofmeister ausdrücklichen Befehl erhalten: Lucius, Lucullus und Sempronius, „wahrscheinlich auch Ventidius", einzuladen. Delius vergißt in der That, daß Timon in ärgerlicher Hast den Befehl gab: *Go, bid my friends again: Lucius, Lucullus, Sempronius, Ullorxa, all!* — also alle Freunde einzuladen. Ventidius ist demgemäß nicht nur wahrscheinlich darunter, sondern jedenfalls. Der einzige, der fehlt, und von dessen Fehlen in einer vorangeschickten Scene die Rede war, sowie ganz kurz, aber genügend, auch in dieser, ist Alcibiades. — Das Tischgebet des Timon, welches ein Musterstück ist in dramatischer Hinsicht, da es sich auf der Linie der Doppelsinnigkeit gerade in dem

Augenblick bewegt, wo Jeder auf die Katastrophe gespannt se muß, soll der Prosa wegen unecht sein. Ein Augenblick der u heimlichsten Ungewißheit tritt ein, welche vortrefflich durch d von verschiedenen Seiten laut werdenden Fragen (*Some speak some others*): *What does his Lordship mean? — I know not* . . . g zeichnet ist; dann bricht die Furie verheerend aus. In der Foli steht als Bühnenanweisung: *Enter divers* *F r i e n d s* *at severall doc* und dann folgt die übliche Bezeichnung mit 1, 2, 3 ohne weite Angabe, ob *Friend*, ob *Lord*. Darnach ist aber zu ergänzen: *Fi Friend* etc., und nicht *Lord* (wie Delius und die Globe-Editior Offenbar kommt hier nicht der Gattungsbegriff *Lord*, sondern gera *Friend* in Betracht; und es ist vielleicht kein Zufall, daß Shak speare gerade hier generalisiert, da ihre Individualitäten alle fü das gemeinsame Laster, für schnöden Undank bestraft werden solle Diese „Sorte Freunde" soll abgethan werden. Vielleicht vermie Shakespeare instinktiv die Namengebung, weil sie störend wirke würde, insofern, als Timon's Haß sich immer mehr verallgemeine immer mehr das ganze Geschlecht zu verfluchen geneigt ist, und nicl den einzelnen Lucius, Lucullus oder Sempronius. Nannte er dies so lag die Gefahr noch näher als jetzt, daß Timon für einen b schränkten Narren gehalten würde, weil er in seinen spezielle Freunden die ganze Welt sähe und sie für Etwas verantwortli mache, was der besten Menschheit fern liegt, — eine Gefahr, welch der Dichter trotzdem nicht ganz entgangen ist. Aus diesem Gefü des Dichters erklärt sich denn auch zum Theil die skizzenhaf Behandlung der Personen mit Ausnahme des Timon, der in dies Scene seine volle Ueberlegenheit über die ganze Menschheit z zeigen hat. Allein der Charakter der Prosa ist gar nicht ande als in Scene 1, 2 und 3, und eine längere Prosarede läuft in Jamb und schließlich in Reimpaare aus:

Burn house! sink, Athens! henceforth hated be
Of Timon man, and all humanity,

ganz wie auch sonst so oft bei Shakespeare (Vgl. M i d s u m m e N i g h t ' s D r e a m Akt V letzte Scene. — Ueber den Reim *hated be: h manity* vergleiche T h e T e m p e s t, Epilog: *pardon'd be: set me fre*

Die Senatoren (*with other Lords*)[1]) kommen noch einmal zurüc geschlichen, um ihre verlorenen Sachen zu erhaschen. Die Kür und Anschaulichkeit ihrer Aussprüche, die Stimmung dieser Sce

---

[1]) So in Folio I.

malt deutlich, welche Servilität in diesen feigen Philistern steckt, die sich nicht schämen, zurückzuschleichen und nach ihren Mützen und ihren Gewändern zu suchen, nachdem der Hausherr sie hinausgeworfen hat. Niedrige Besitzsucht und koboldartiges, furchtsames Hin- und Herhuschen kommen richtig zum Ausdruck. Da ist in diesem Gemälde auch nicht ein Wort zu viel — vielleicht zu wenig — denn den symbolischen Sinn der Schlußverse hat man wiederum künstlich zu erklären versucht:

One day he gives us diamonds, next day stones.

In dem von Dyce herausgegebnen Stück wirft Timon allerdings mit bemalten Steinen. Vielleicht that er das auch in den übrigen Stücken, die Shakespeare vor Augen hatte. Denn das Werfen mit Schüsseln voll lauwarmen Wassers, dem Sinnbild der Gesinnung dieser Freunde, ist so originell und zugleich ästhetisch gemildert, daß ich es für eine Erfindung Shakespeare's halte. Nun aber waren ihm die alten Versionen in Erinnerung, und der Gegensatz von Diamant und Feldstein kam ihm in den Sinn: so entstand dieser Vers symbolischen Zwielichts, der Niemandem auffällt, wenn er nicht von einem Steinbombardement Timon's in anderen Stücken gehört hat. Uebrigens enthält der Vers noch außerdem einen geheimen Fingerzeig auf des Dichters gegenwärtige Stellung zum Publikum, welches Strafreden, „wie sie ihm nicht gefallen", zu hören bekommt.

Akt IV. Sc. 1. Es ist unbestreitar, daß Timon, der Menschenfeind, Shakespeare mehr am Herzen gelegen hat, als Timon, der leutselige und von Herzen gütige. Was Wunder, wenn seine eigne Stimmung mitsprach, daß in der zweiten Hälfte des Stückes sowohl die persönlichen Empfindungen des Dichters mehr durchzufühlen sind, als auch daß eine gewisse Inkongruenz der beiden Hälften eintrat. Was Shakespeare in seiner Kladde oder Entwurf, der ihn schnell hinüber in die düsteren Partien des Dramas trieb, Timon, dem Verschwender, zu wenig gab, nämlich in die Augen springende, hohe geistige Bedeutung, welche er der Komposition nach durchaus erhalten sollte, das gab er Timon, dem Hasser, zu viel; es wird schwerlich möglich sein, diese allumfassende Gründlichkeit von Menschenhaß und Menschenverachtung zu überbieten. Molière's Misanthrope ist gegen diesen Timon ein Zwerg, obschon er einer viel elementareren, gemeinverständlicheren Tragik anheimfällt als Timon. Suchte dieser die schöne Menschlichkeit in dem

absoluten Wohlwollen, in einer Art ästhetischem Kommunismu
der sich mit furchtbarem Erwachen als ein holder Traum e
weist, so ist Jener ausschließlich der Verteter der Wahrhaftigk
gegenüber Schein und Halbheit der höheren Gesellschaft und e
regt unser Mitgefühl durch das Schicksal, das seine aufrichti
Liebe zu Celemine an eine taube Nuß verthan wird. Taube Nüs
sind aber auch die Freunde Timon's, und seine aufrichtige Freund
schaft wird ebenso edel aber nutzlos verthan, wie die Liebe de
Alceste. Der Kernpunkt der Tragik ist in beiden Stücken der
selbe. Nur zieht Shakespeare die Konsequenz: er zeigt der
Menschenfeind in der Einsamkeit. Molière schließt sein Stück mit
der Betheurung Alceste's, daß er sich ein Plätzchen auf der Welt
suchen werde, wo er mit Freiheit ein Ehrenmann sein könne
Man bleibt aber im Zweifel, ob er seinen Vorsatz ausführt, oder
ob Philinte ihn noch zur Umkehr bewegt: Timon stirbt an seiner
eignen moralischen Kraft. — Nicht einen „leichtlebigen, gastfreien
Allerweltsfreund“ wollte Shakespeare im ersten Theile dieses Dramas
zeichen, sondern eine selten edle Natur, die bei aller Ueberlegen
heit in tiefsinnige Schwärmerei allgemeiner Menschenverbrüderung
fällt: *O, what a precious comfort 't is to have so many, like brothers
commanding one another's fortunes! O joy, e'en made away ere '
can be born! Mine eyes cannot hold out water . . .*

Die schöne Menschlichkeit zeichnet Shakespeare auf solche
Höhe sonst nur in seinem Friedensgesang, im Sturm: wi
Prospero, der Herr der Geister und des Menschengeschicks, so is
auch Timon der Herr und Mittelpunkt der menschlichen Gesell
schaft, ein Stück Selbstporträt des Dichters. —

Aus der Kluft zwischen Timon's Tischgebet und dem Blank
vers dieser 1. Scene des IV. Aktes leitet Delius indeß eine „mäßige
untergeordnete poetische Begabung des Vorgängers“ ab. Es kann
nicht in Abrede genommen werden, daß zwischen jenen und diesen
Partien eine Kluft besteht. Denn dieser Monolog des Timon gehör
zu dem Allerbesten, was Shakespeare überhaupt gedichtet hat. Abe
es kann weder ein untergeordneter Poet gewesen sein, der jene
doppelsinnige Tischgebet erfand, noch verleugnet dieser Monolog
eine geistige Verwandtschaft mit den als unecht bezeichneten Par
tien dieses Dramas. Eine formelle Verwandtschaft mit sämmtlichen
Reimkouplets der Tragödie weisen vor Allem die sechs Schluß
reime dieses Monologs auf. — Daß aber die Worte Timon's im
Tischgebet und die Verwünschung, sowie dieser Fluch über die

Stadt Athen nur einem und demselben Geiste entsprossen sind, beweisen die fast wörtlichen Wiederholungen im Ausdruck. Solche Klangfarbe ist unbedingt, wenn in diesem Monolog, so auch A. III, 6 Shakespeare's Eigentum. Delius' Theorie reicht offenbar nicht aus, da wir hier wiederum Eigenthümlichkeiten des Inhalts von entschieden Shakespeare'scher Färbung in einer Form vorfinden (Reime des Monologs), die Delius der Kunst unseres Dichters für unangemessen erachtet. Und wie kann ein Dichter die vortrefflichen Scenen A. III, 1. 2. 3 geschrieben haben, wenn er sich hier plötzlich in seiner „mäßigen, untergeordneten poetischen Begabung zeigt“?

A. IV, Sc. 2. An dieser Scene hat die Kritik nicht rütteln können, bis auf den Monolog des Flavius, welcher wegen „seiner trivialen, gereimten, moralischen Gemeinplätze und Unklarheit und Mangel an Folgerichtigkeit und unvermitteltem Uebergang zu sachlichen Aeußerungen“ unecht sein soll. Der Vers aber trägt denselben Charakter wie A. III, 1. 2. 3. 6 und IV, 1 (Schluß), nur daß ein Flavius natürlich andere Färbung giebt als Timon. Jedoch benutzt der Dichter dieses Organ der Treue, um hier so deutlich wie nirgends das große Paradoxon dieses Dramas: daß gesellschaftliche Vorzüge zum Elend führen, weil Timon *but in a dream of friendship* gelebt hat, zu formulieren. Und sind das nicht lauter Verse von echt Shakespeare'scher Schlagkraft, die den Widerspruch erschöpfen?

Der Reim an dieser Stelle kann ebenso wenig auffallen, wie A. V, 1 (am Schluß). Der Uebergang aber zu dem rührenden Gelübde des Flavius, seinen letzten Heller für den aller Mittel bloßen Timon zu verwalten, könnte man doch eher umständlich als „unvermittelt“ finden. Erst nachdem Flavius:

. . . . thy great fortunes
Are made thy chief afflictions. Alas, kind lord:
He 's flung in rage from this ungrateful seat
Of monstrous friends . . . .

erklärend vorangeschickt hat, geht er zur Schilderung der äußeren Lage Timon's über. Auffällig könnte an dem Monolog doch nur sein, daß er so breit ist: aber gerade daran erkenne ich Shakespeare, daß er nicht müde wird, den Widerspruch der Wirkung bis zur letzten Wendung auszudenken. Die Schlußverse dieses Monologs sind dann allerdings wieder so flüchtig skizziert, wie

z. B. die Rede des Sempronius, und nur mit dem üblichen Reir schluß versehen.

A. IV, Sc. 3. Von hier ab findet Delius „eine lockere Anei anderreihung mehrerer Scenen, durch kein inneres Band ve knüpft als durch die fast ununterbrochene Anwesenheit Timon' der nacheinander die verschiedenen Ansprachen wechselnder B sucher abfertigt.“ — Seine Ansicht steht in so schroffem Wide spruch zu der Bewunderung, welche wir mit Kreyssig und Wölfl der streng durchgebildeten „Gegenbildlichkeit“ dieser Kompositi glauben zollen zu müssen, daß an einen Gegenbeweis hier nic mehr gedacht werden kann. Es bleibt Nichts übrig, als der Paro „Hie Kreyssig!“ oder: „Hie Delius!“ zu folgen.

Die Echtheit dieser Scene bezweifelt Delius nicht, trotzde Vers 2 sechs Füße hat und Vers 8, 11, 33 und 47 verkürzt sin Die freie Behandlung der Metrik ist dieselbe wie in manchen a unecht verworfenen Partien des Dramas. Mit dem Auftreten de Alcibiades soll dann wieder die Hand des „Vorgängers“ erkennba werden. Aber es ist denn doch beinah zu viel des guten Geschmack wenn Delius auch die „Unschicklichkeit“, Alcibiades in kriegerische Aufzug in Begleitung von Buhlerinnen auftreten zu lassen, de „Vorgänger“ in die Schuhe schieben will. Als ob nicht viel derber Dinge bei Shakespeare zu finden wären, z. B. in Troilus an Cressida. Die Anwesenheit der Buhlerinnen hat hier im Gegen theil eine bestimmte Bedeutung: sie soll darthun, daß Alcibiade trotzdem er ebenfalls vom Undank aus der Stadt getrieben is keineswegs seine frühere mit Timon getheilte Lebensweise au gegeben hat. Auch ist von Wichtigkeit, daß Alcibiades, der einzig wirkliche Freund Timon's, zuerst zu ihm in den Wald komm Die Absicht des Dichters, das Verhalten dieser Beiden, des Idealiste und der praktischen Natur, in gleicher Lage vor allen Andere zu zeigen, tritt scharf hervor. Auch wird der Frage begegne Warum sammelt Timon nicht seinen Anhang wie Alcibiades *(l out for hearts),* um sich eine wirkliche Rache an seinem Freun zu verschaffen? Wer noch daran zweifelt, daß Timon, der innerlic feinsinnige Timon, der an den falschen Freunden eine so unpra tische Rache genommen hat, bei der er selber furchtbar litt, inde er seinen Haß mit intellektuellem Selbstmord besiegelte, — w noch daran zweifelt, daß Timon in dieser Lage nur noch zu fühl und zu Grunde zu gehen, nicht mehr zu handeln versteht, der s durch seine Gegenüberstellung zum Alcibiades gleich endgült

belehrt werden, daß nur Dieser mit der That züchtigen, nur Jener, weil nach seiner Erweckung zu deutlich sehend, an seinem Haß ersticken kann. Die Begleitung des Alcibiades ist überdies ein Symbol der Sittenfäulniß des Menschengeschlechts, und die Ausfälle gegen die „Verworfenen“, die teuflischen Rathschläge, die Timon ihnen giebt, haben innerlich die Wirkung, welche bei den Dieben scenisch sichtbar wird: Ablaß und Umkehr. Auch konnte der Haß und die Vernichtungswuth kaum einen schärferen Ausdruck finden, als indem Timon an die Gemeinen, welche alle bändigen sollen, appellierte:

Plague all;
That your activity may defeat and quell
The source of all erection.

Noch ein Wort über den scheinbaren Widerspruch im Munde des Alcibiades:

I know thee well,
But in thy fortunes am unlearned and strange.

Delius findet keinen Vers darauf, weil er den Ausdruck *fortunes* rein äußerlich faßt: was mit dir passiert ist. Das hat Alcibiades allerdings erfahren, wie er später selbst mittheilt. Allein hier will er seine innere Verschiedenheit vom Timon betonen: ich erkenne dich wohl, aber ich begreife gar nicht, wie es dir so hat gehen können, — mir wäre das nicht passiert, ich würde ganz anders gehandelt haben.

Daß Alcibiades seine Rache an Athen mit der Timon's zu einer Sache macht, hat die Bedeutung, daß Alcibiades ein wirklicher Freund des Timon ist, der in seiner liebenswürdigen Beschränktheit dem edlen, aber in seinen Augen so unbeholfenen Freund zu Hilfe kommen will. Doch damit ist seine persönliche Rache nicht annulliert. Er besteht zum Schluß ausdrücklich darauf, daß Timon's Feinde und seine fallen sollen. Die psychologische Zeichnung ist allerdings auch hier so flüchtig hingeworfen, daß es kein Wunder ist, wenn sie zum Theil gar nicht gesehen, zum Theil falsch aufgefaßt wird. Alles dies erklärt sich leicht und einfach aus der Annahme, daß wir es mit einem mehr oder weniger ausgeführten Entwurf zu thun haben, dessen Ueberarbeitung für die Bühne entweder gar nicht beabsichtigt war, oder durch den Tod versagt worden ist.

A. IV, Sc. 3 (Timon und Apemantus) wird von Delius bis auf die Fortsetzung des Dialogs in Prosa als echt betrachtet. Ein

Uebergang vom Blankvers zur Prosa kann indeß an sich nicl auffallen, da derselbe Vorgang bei Shakespeare und den zei genössischen Dichtern sehr häufig ist. Die ungebührliche Au dehnung dieser Unterredung beweist für mich nur, daß es Shak speare Schwierigkeiten machte, den Abstand Timon's von Apema tus in überzeugende Klarheit zu stellen. Hier haben wir d umgekehrten Fall: in der Regel wird die Kladde eine lückenha Arbeit sein, allein an Stellen, wo der Schreiber mit seinem St zu kämpfen hat, läßt er sich gern gehen und wird breit, dam er auf induktivem Wege die wichtigsten Punkte entdecke. Be einer Ueberarbeitung fallen die Mittel zum Zweck weg, und di knappste Formulierung ist ermöglicht. Diesen Fall haben wi hier. Die Wortspiele häufen sich, die Diktion wird brutal, j stellenweise sogar geschmacklos, — jedoch ohne die Schlagkraf und Gedankenart Shakespeare's im Ganzen zu verleugnen. Es ha den Anschein, als hätte sich der Dichter über seiner Produktio in Hitze und Zorn gearbeitet und dadurch seine künstlerische Prinzipien sich verdunkeln lassen — ein Vorgang, der in diese Drama und auch in anderen der letzten Periode häufiger wiede kehrt. Hier kann er kein Ende finden, die schwächliche Gemeinhe des Apemantus und die dynamische Ueberlegenheit des Timon z kennzeichnen; er arbeitet sich auf Umwegen zu dem Punkt hera wo Timon ausrufen kann: „Wir sind quitt!“ — Die Scene schmeck darum etwas nach *garrulitas senilis*. Sie hätte nur halb so lang z sein brauchen. — Die Fragen: *Where liest o' nights, Timon?* et sind fast wörtlich dem Lucian entnommen. Shakespeare hält sic auch hier an seine Quelle, die er mit höchst originalen Zusätze überbietet. Denn gleich auf dieses höhnische Hin- und Herfrage folgt eine so bedeutende Kritik des Timon: *The middle of humani thou never knewest* etc. Das Wortspiel *medlar* (Mispel) und *meddl* (Kuppler) ist sein Eigenthum: As You Like It III, 2, 125. 12 Measure for Measure IV, 3, 184. Romeo and Juliet II, 1, 3 Die breite, aber unerschöpflich geistreiche Auseinandersetzung, w Apemantus unter den Thieren für eine Rolle spielen würde, i ihrer Form und Art nach, besonders aber ihrer vernichtend Sottisen wegen gewiß von Shakespeare. So könnte Hamlet m Polonius und mit Rosenkranz und Güldenstern spielen. Die Kon position wird darnach allerdings locker. Apemantus sieht die Mal und Dichter kommen, die doch erst, nachdem die Diebe und Flavi „Audienz“ gehabt haben, auftreten. Delius bemerkt mit Rech

laß die erste Scene des V. Akts dem Sinne nach noch zum IV. Akt gehöre. Mit der Rückkehr des Flavius in Begleitung der Senatoren müßte der V. Akt beginnen. Dieser Akt würde dann allerdings sehr kurz sein, aber nicht dem Inhalte, sondern nur der Ausführung nach. Hatten wir es bislang mit einer rasch hingeworfenen, nicht durchweg nachgezogenen oder ausschattierten Zeichnung zu thun, so ist der Schluß des Dramas eine ganz allgemeine Skizze, eine Beobachtung, die freilich in gewissem Maße bei allen Dramen Shakespeare's wiederkehrt (Pericles, Romeo and Juliet, Troilus and Cressida u. s. f.)

Die Worte, welche Timon spricht, während er Apemantus schon gegangen glaubt, sind für Delius als „in ihrer platten Manier deutlich genug das Fabrikat des Vorgängers.“ Müller weist nach, daß hier Plutarch zu erkennen ist. Den Beweis der platten Manier in Benutzung der Chronik, sowie für die Behauptung, daß Timon „etwas vor der Zeit“ an seine Grabschrift denke, bleibt Delius schuldig. Denn was ist platt an dem von Shakespeare's Mitgefühl für seinen leidenden Helden erfüllten, mit so epigrammatischer Schärfe gedachten Wort: *I am sick of this false world etc.?* Krank am Herzen in Folge von Enttäuschungen über die Welt: das ist kurz und bündig die seelische Lage Timon's. Warum sollte er nicht schon jetzt fühlen, daß der Haß ihn zum Tode führen würde, und darum an sein Grab, das „ein Hohn auf das Leben Anderer“ sein soll, denken? Nach meinem Gefühl liegt sogar eine innerliche Feinheit darin, daß der Gedanke an den Tod durch Haß jetzt schon oder gerade jetzt auftaucht, nachdem Timon sich mit Apemantus gemessen hat und klar geworden ist, daß sein Haß wirklich radikal, der Haß des Apemantus aber ein Metier sei, das auf seine Art Ansehen verschaffen soll. Die Größe des Hasses des Timon ist auch hier, wie in Richard III. die Größe der Härte und Verwegenheit, eine ästhetische Apologie für die Unnatur und Uebertreibung: man bewundert immer noch die Kraft! Timon's Haß erlaubt ihm nicht, wie Apemantus zu vegetieren, nein: — *presently prepare thy grave,* denn er liebt *nought but even the mere necessities upon the world.* Das ist erhabene Sinnesstärke! — An dem üblichen Schlußreim *(epitaph: laugh)* finde ich nichts Anstößiges: er schließt eine Rede ab, und eine neue Handlung folgt: *(looking at the gold)* die furchtbar schöne Zeichnung von der Macht des Goldes beginnt. Das Wort: *I am quit* ist die Summe des ganzen Parallelismus Timon: Apemantus. Anfangs ist Apemantus Warner und schein-

bar der Ueberlegene; hier ist Timon das, was Apemantus eigent lich sein will, wozu er aber nicht Kraft und nicht Herz genu besitzt.

Delius übersieht scheinbar, daß Alcibiades, Phrynia und Timan dra das Gerücht vom Golde Timon's schon vor Apemantus in di Stadt getragen haben (der Maler und Dichter berichten das V, 1 und daß die „Soldaten“ (*banditti* = gemeiner Troß), die Timo mit: *Now thieves?* anredet, worauf sie: *Soldiers, not thieves* an worten, aus dem Lager des Alcibiades gekommen sein könne Ueberdies würde eine solche, an Hexerei grenzende Geschwindig keit der Verkündigung, auch wenn sie hier thatsächlich vorläge nichts Anstößiges haben, wenn man sich nur der Schnelligkeit erinnern will, mit welcher zum Schluß von Romeo and Juliet der Fürst und die beiden Familien, das ganze Ensemble mitten in der Nacht herbeigezaubert wird. Zudem kann Apemantus den Dichter und Maler schon von Weitem in offenem Felde gesehen, ihnen dann entgegen gegangen und sie mit seinen Mittheilungen verzögert haben, bis die Diebe und Flavius abgefertigt sind. Zeitlich und örtlich ist die Möglichkeit vorhanden. — Ueber die Scene mit den Dieben lautet Delius' Urtheil: daß die Prosa-Unterredung vom „Vorgänger“ herrühre, aber von Shakespeare „hie und da interpoliert“ sein soll. — Shakespeare ein Interpolator? — Die ganze Unterredung besteht aus 9 Zeilen, in die Shakespeare das bedeutende Wort: *there 's no time so miserable, but a man be tru* geflickt haben soll. Und die wiederum mit so epigrammatische Schönheit und Kürze und echtem Humor geführte psychologisch Zeichnung von der Umkehr der Diebe in Folge von Timon's Zureden zum professionellen Handwerk soll nicht von Shakespear sein! Ich frage, was ist mehr werth und schwerer produziert eine Sentenz oder eine knappe, treffende Charakteristik? — E liegt anf der Hand. — Und die größere Aufgabe soll der „Vo gänger“, die kleinere Shakespeare erfüllt haben? Wenn irgendw so tritt in diesen wenigen Worten der Grundzug von Shakespeare' Wesen deutlich heraus: es ist der Humor oder eine heitere wohl wollende Ueberlegenheit, welche in seinen besten Werken zu de liebevollen Objektivität führt, die wir mit Recht als das Größt an ihm bewundern. In diesem Drama der Verstörung hat da Hervorbrechen des alten bekannten und beliebten Tones spezifisc Shakespeare'scher Komik eine um so wohlthuendere Wirkung, al der Leser über der Verbitterung des Dichters, die fast aus jeden

Worte herausklingt, an all' der Gedankenfülle und -Tiefe keinen reinen Genuß finden kann.

Der Monolog des Flavius stimmt in Geist und Klangfarbe mit Allem (nicht nur mit Akt IV, 2), was Flavius überhaupt gesagt hat, vortrefflich überein. Sobald er auftritt, glaubt man die gemeine Meinung und die populäre, elementare Empfindungsweise verkörpert zu sehen. Daher haben seine Verse auch etwas entschieden „Populäres" im guten Sinne, d. h. sie bewegen sich in dem Element, worin das Volk, sobald es empfindet oder reflektiert, sich fast ausschließlich bewegt: im Sprichwort oder Sinnspruch. Alles, was Flavius hier sagt, kann als abgeschlossene Sentenz gelten, zumeist äußerlich durch den Reim gekennzeichnet. Hierin ist der Ursprung des in den Reden des Flavius so häufig wiederkehrenden Reimes zu finden. Er charakterisiert nur äußerlich, was der gemeinplätzliche Inhalt innerlich vollbringt. Die Schlichtheit, Biederkeit, Normalität des Flavius leuchtet überall durch. — Die Behauptung Timon's, Flavius sei ein Weib, weil er Mitleid habe, mißdeutet Delius. Denn es sei nicht einzusehen, warum Timon hier plötzlich die Weiber nicht hassen sollte, während er sich doch selbst den Misanthropos genannt habe. Um den Umfang des Hasses handelt es sich hier ja aber nicht, sondern nur um den Sitz des Mitleids; und den verlegt Shakespeare gewiß mit Recht stets in das Herz des Weibes. Als Apemantus den Timon oben fragt, was er den Schmeichlern am Nächsten stelle, antwortet er: *Women nearest: but men, men are the things themselves.* Die Männer sind die wahren Mitleidlosen! — Wer also doch Mitleid zeigt, von dem behauptet Timon folgerichtig, er müsse ein verkleidetes Weib sein, weil er weint und hartherzige Mannesart (*flinty mankind*) verleugnet.

Einzelne tiefsinnige Sentenzen im Munde Timon's, die aber gereimt sind und deshalb verworfen werden, veranlassen Delius, zu dem Ausweg zu greifen, daß, da diese Scene dem Inhalte nach so voll des großen Herzens unseres Dichters ist, dieselbe „stark überarbeitet sei." Nun, wenn Shakespeare erst mit den Worten Timon's: *Had I a steward* erkennbar werden soll und später wieder verschwinden, dann muß diese für jedes poetische Gemüth überwältigende Scene dem „Vorgänger" zu gute gerechnet werden, sowohl der Anlage als auch dem größten Theil der Ausführung nach. Ein großer „Vorgänger" muß das gewesen sein, dessen Name auf die Nachwelt gekommen wäre! — Aber wer war es? Der Tagesnovellist Wilkins kann es nicht gewesen sein. Alle diese unmöglichen Mög-

lichkeiten fallen mit einem Schlage, wenn man schlicht und rech
bei der Voraussetzung stehn bleibt, daß wir es hier mit eine
Kladde zu thun haben, die wohl den ganzen Shakespearesche
Gehalt in sich birgt, aber nicht die im mehrfach überarbeitete
Hamlet erreichte Durchsichtigkeit der Komposition und sprach
lichen Form.

Akt V, Sc. 1 soll dem „Vorgänger“ angehören, weil triviale, manierierte, ungleich vertheilte Sentenzen darin vorkommen. Shakespeare's Hand werde erst erkennbar bei den Partien: *O what a god 's gold!* — Aber diese Tirade auf die Macht des Goldes schließt mitten in der Scene mit einem Reimpaar ab! Nach der von Delius bis dahin verfolgten Theorie müßte der Passus also dem „Vorgänger“ angehören. Daß er ihn dagegen für echt erklärt, kann doch nur um des Inhalts willen geschehen sein, über welchem er die Form durchgehen läßt. Den letzteren Effekt halte ich bei der Beurtheilung des Timon für den einzig richtigen.

Da die beiden Künstler *before Timon's cave* gesprochen haben, so ist es kein Wunder, daß er ihre Reden hörte. Auch gewinnt seine Behandlung der Künstler an Verständlichkeit und Gerechtigkeit, wenn wir wissen, daß er ihre selbstsüchtigen, selbstgefälligen Reden gehört hat und sie auch dafür straft. An der harten, männermordenden Kritik im Munde des Malers über die gewissenlosen Zeitgenossen — erkenne ich Shakespeare! Es ist auch das seine Manier, daß der Maler, indem er sie äußert, unbewußt sich selbst das Todesurtheil spricht.

Akt V; Sc. 2 soll „nach der Schablone des Vorgängers“ gearbeitet, aber unzweifelhaft Shakespeare's Eigenthum sein. — Wie frei Shakespeare mit Paynter's und Plutarch's Anekdote verfuhr, also seine Beweglichkeit gegenüber seiner Quelle bei aller Ehrfurcht vor dem chronistischen Material, wird indeß gerade dadurch bewiesen daß er den Feigenbaum schlechtweg vor Timon's Höhle verpflanzte Das Hauptcharakteristikum des Baums behält er gleichwohl bei — nämlich, daß er fallen soll, und daß die Athener eingeladen werden, sich vorher noch schnell daran aufzuhängen. Diese Art der Benutzung scheint mir vielmehr die bekannte Art zu sein, wie Shakespeare stets mit seiner Quelle verfährt.

Der Moment, wo die Episode mit dem Feigenbaum eingeflochten wird, ist dramatisch vorzüglich gewählt, keineswegs „etwas gezwungen“. Denn sie ist mit Absicht höchst überraschend angebracht: schon glauben die Senatoren, daß Timon bewogen sei, in

die Stadt zurückzukehren, als er ihnen den Rath giebt, alle Athener möchten zu ihm hinauskommen, um sich aufzuhängen, und zwar schleunigst, denn der Baum müsse fallen *(mine own use invites me to cut it down)*. Man könnte aus diesen Worten eine weitere Hindeutung auf Timon's Entschluß, sich zu entleiben, entnehmen, wenn nämlich die Worte: *mine own use* auf den Sarg, den er sich zimmern will, bezogen werden. Dann läge ein beißender Sarkasmus echt Shakespearescher Erfindung in der Zumuthung, daß die Athener sich an demselben Baum erhängen sollen, der Timon die Bretter zum Sarge liefert. Flavius versteht seinen Herrn vollkommen. Nach diesen Worten ist sein Rath nur der, seinen Herrn nicht länger zu belästigen, und die Senatoren begreifen, daß ihre Hoffnung auf ihn erstorben ist (*his discontents are unremoveably coupled with nature*). Es lag Shakespeare daran, die versteinernde Konsequenz des radikalen Menschenhasses auf's Genaueste zum Ausdruck zu bringen.

Die Bemerkung, daß er bei der Einmeißelung seiner Grabschrift auf den Grabstein beschäftigt sei, ist offenbar wieder angesichts der Chronik gearbeitet[1]). Aber wie Delius daraus entnehmen kann, daß Timon sich „bei lebendigem Leibe" begraben zu wollen scheine, verstehe ich nicht. Oben hat er erklärt, daß er '*sick of this false world*' sei und auf seinen Tod vorbereitet. Hier wird die Sache konkreter, rückt der Ausgang, auf den der Zuschauer dramatisch richtig hingewiesen ist, schon näher, indem Timon die Senatoren direkt auf seinen Grabstein, als einen Aufschluß über sein Leben, der am nächsten Morgen (*to-morrow*) zu finden sein werde, verweist, d. h. auf deutsch: ich will sterben, sucht mich demnächst unter den Todten. Wäre das hier nicht so deutlich ausgesprochen, so wüßte man gar nicht, was mit Timon eigentlich geworden sein mag. Der Schluß würde noch undurchsichtiger sein. So aber leuchtet ein, daß der Soldat auf das Grab des todten Timon stößt. Es ist also verwunderlich, wenn Delius aus dem Hinweis auf den nahen Tod den „Vorgänger" erspähen will. Daß er die Schlußreime, mit denen Timon von der Bühne und aus der Welt verschwindet, „lächerlich pomphaft" findet, ist Geschmackssache. Ich finde darin denselben Ton, den Hamlet zum Schluß anschlägt. Hier: *let language end*, dort: *the rest is silence*. Zwar fehlt es an der Versöhnlichkeit, mit der Shakespeare sonst seine Tragik zu verklären weiß. Allein auch hier wendet Timon sich einer gerech-

[1]) S. Müller a. a. O.

teren Beurtheilung zu und spricht so milde, wie er seit seiner Umwandlung nur mit Flavius gesprochen hatte: *What is amiss, plague and infection mend* = Alles was aus den Fugen ist, soll vernichtet werden, damit das Gesunde allein lebe. Alcibiades führt diesen Gedanken am Schluß zu Ende: *make each prescribe to other as each other's leech.* Wegen des vierfachen Reimes verweise ich auf den als echt anerkannten Schluß des Monologs in IV, 1. Derselbe Ton wie dort wird auch hier angeschlagen, und die tiefe Verstimmung des Dichters selber, sowie eine symbolische Beziehung auf seine sterbende Kraft scheint durch die Zeilen:

Sun, hide thy beams! Timon hath done his reign.

Akt V, Sc. 3. Mit Gervinus theile ich die Ansicht, daß Timon sich selber das Leben genommen hat. Die bestimmte Erklärung, daß sein Grabstein morgen zu sehen sein werde, konnte er doch nicht abgeben, wenn er nicht entschlossen war, durch eigene Hand zu sterben, sondern ein unberechenbares Siechthum des Gemüths seinen Leib zerstören lassen wollte. Gram zehrt Jahre lang, aber tödtet nicht plötzlich die animalischen Funktionen (s. The Winter's Tale und Pericles). Darum fügt Shakespeare zu den Versen:

Why, I was writing of my epitaph:
It will be seen to-morrow —

noch hinzu:

My long sickness
Of health and living now begins to mend,
And nothing brings me all things.

Delius erklärt *nothing* = sein Nichtshaben, seine Armuth; aber er hat ja Gold! Die Wendung hat eine andere Bedeutung: der Tod wird mit *nothing* bezeichnet, er der *now begins to mend sickness.* Denn die bloße Armuth hatte Timon doch nicht krank gemacht, sondern der Undank. Der Tod im faktitiven Sinn, als der Zunichtemacher (*nothing*), heilt mich und giebt mir Alles: Friede, Freundschaft, Dankbarkeit, Liebe. Eine tieferschütternde, echttragische Antithese. — Derselbe Entschluß, sich zu entleiben, klingt aus den vier gereimten Schlußversen, mit denen Timon für immer die Bühne verläßt. Aber Delius behauptet dennoch, daß der „Vorgänger“ uns darüber „ganz im Dunkeln“ lasse; fügt dann aber noch hinzu, „daß auch Shakespeare sich nicht gemüssigt (!) fand, uns darüber aufzuklären.“ Kurz vorher behauptet er selber, daß Shakespeare diese Scene geschrieben habe, also entweder davon über-

ıgt war, daß der Selbstmord Timon's darin nicht zweifelhaft gessen wurde oder doch nicht für nöthig erachtete, die Andeutungen 'f seinen physischen Untergang noch näher zu präzisieren. Indeß aube ich doch, daß er das Letztere bei einer Ueberarbeitung nicht ıterlassen hätte. Hier in der Skizze finde ich den Selbstmord imon's deutlich markiert; und psychologische Gründe sprechen ıfür. Timon, der durch so radikalen Haß gegen die Menschen ch geistig fortwährend tödtete, sieht im physischen Untergang ne Erlösung von seiner Krankheit, die darin bestand, daß sie sich ıtfernte von der „Normalität des Lebens“ — so erkläre ich diese 'orte: *my long sickness of health and living*, ein Hendiadyoin.[1])

Delius bemerkt spöttisch, daß der Name des Timon im Folgenın, wo freilich andere Interessen verhandelt würden, „wenigstens ɾwähnt sei“, da das Stück doch den Namen Timon's trage. Der orgänger habe „verschmäht“ zu motivieren, warum Alcibiades, ır doch von Timon so „schnöde“ abgewiesen sei, mit Timon geeinsame Sache machen will — und Shakespeare habe es „wenigens nicht nachgeholt“. — Delius beweist auch hier, wie öfter, viel ı viel, ein Fehler, den ihm Ulrici in seiner Ehrenrettung des ericles beständig zum Vorwurf macht. — Wäre der Uebelstand ›m Vergessen des Timon so groß, wie Delius ihn macht, so hätte ıakespeare ihn nicht stehen gelassen, wo seine Hand als offenbar ıch von Delius anerkannt wird. Daß aber Alcibiades mit Timon ›meinsam gegen Athen rücken will, hat seinen guten Grund, wenn an erstens den Parallelismus dieser beiden Figuren einmal rich- ʒ durchschaut hat, und zweitens, weil Alcibiades im ganzen Stück s der wirkliche Freund Timon's im Gegensatz zu den Schmeichrn fungiert. Seine Freundschaft beweist er gerade dadurch, daß Timon, trotzdem er, wie alle Menschen, von ihm so „schnöde“ ›handelt wurde, dennoch zur kameradschaftlichen Aktion gegen ihren ›meinsamen Feind Athen auffordert. Bedurfte es für Shakespeare ›ch einer weiteren Motivierung, wenn er hier, wie im ganzen Stück, e beiden Freunde unzertrennlich in inneren wie äußeren Erlebssen bereits dargestellt hatte?

Die Folio I überschreibt Akt V, Sc. 4: *Enter a Soldier in the 'oods seeking Timon*, eine Bezeichnung, die nicht durch die von ›lius in seiner Ausgabe aufgenommene Bezeichnung: *The Woods.*

---

[1]) Sollten die Worte nicht heißen: Ich krankte bisher am Gesundsein und ı Leben, und diese Krankheit schwindet nun. — Das Gesundsein und das ›ben überhaupt nennt er seine Krankheit! D. R.

Timon's Cave and a Tombe-stone seen, ersetzt werden darf, weil dann der Phantasie des Zuschauers allerdings Grenzen gesteckt werden, so daß er nicht begreift, daß Timon's Grab gleichzeitig bei dessen Höhle und hart am Meeresufer liegen soll. Wenn es aber allgemein *seeking Timon in the Woods* heißt, so ist nicht nöthig, das Grab unmittelbar bei der Höhle, sondern zwischen Waldes Rand und Meeres Strand sich zu denken[1]). Dazu veranlaßt der Dichter die Phantasie ja auch schon durch die Worte Timon's:

Timon hath made his everlasting mansion
Upon the beached verge of the salt flood.

Aendert man daher nicht willkürlich die Bühnenanweisung, so ist gar nicht ausgeschlossen, daß die Höhle Timon's dicht am Meer im Walde lag, und es entsteht gar kein Widerspruch zwischen dem, was Timon von seiner Grabstätte sagt, und dem Ausspruch des Soldaten: *By all description this should be the place.* Der Soldat ruft in die Höhle hinein, und als er keine Antwort bekommt, wendet er sich dem nahen Strande zu und entdeckt dort einen Grabstein: *What is this*, ruft er aus und antwortet sich dann selber sinnend, indem er sich dem Grabstein nähert: *Timon ist dead.* Da erblickt er die Grabschrift, sieht sie an und ruft ärgerlich: *Some beast read*[2]) *this, there does not live a man*; dann sinkt er in seine Reflexion zurück: *Dead, sure*; *and this is his grave.* Eine Pause des Nachdenkens tritt ein, bis er gutmüthig wiederholt: *What 's on this, I cannot read* (wie oben: *some beast read this*); aber indem er noch sein Unvermögen konstatiert, fällt ihm eine Aushilfe ein: einen Wachsabdruck will er dem Alcibiades, der so gut auszulegen weiß wie ein alter Gelehrter, bringen. Diese Betrachtung stellt er an, während er den Abdruck nimmt. — Man muß sich die Scene von einem guten Schauspieler gespielt denken und sie wird Nichts von „seltsam konfuser Haltung" haben, die natürlich wieder der böse „Vorgänger" verschuldete, sondern vortrefflich und kurz den Charakter eines Suchenden und Findenden, Rathlosen und Rathfindenden zur Anschauung bringen. — Warum Shakespeare einen Wachsabdruck machen und nicht einfach den Stein fortschleppen läßt, leuchtet nicht recht ein. Vielleicht erschien es wider Takt und Pietät, wenn der Soldat das Grab seines Denkmals beraubte. Oder

---

[1]) Die Globe-Edition setzt IV, 3 die richtige Bühnenanweisung:
Woods and cave near the sea-shore.

[2]) So die Folio I.

aber — was wahrscheinlicher ist — fand Shakespeare in seiner Quelle die Sache so dargestellt und übernahm sie mit der bekannten historischen Naivetät. Ich glaube nicht, daß seinen Zeitgenossen dieses dramatische Mittel so ungeheuerlich vorgekommen sein wird wie Delius und Kullmann, sondern halte es nicht für unmöglich, daß man es als eine originelle Erfindung gelobt haben würde.

„Wir dürfen wohl zu Shakespeare das Vertrauen haben, daß er die Sache geschickter gemacht hätte“, meint Delius. Nein, noch viel mehr — wir dürfen zu Shakespeare sogar das Vertrauen hegen, daß, wenn er sich überhaupt durch die Schwächen dieses Stückes veranlaßt sah, Hand daran zu legen, er es dann gründlicher gethan haben würde. Die Erklärung Staunton's, der Soldat habe den ersten Theil der Grabschrift lesen und daraus entnehmen können, daß Timon todt sei, halte ich für überflüssig, in Erwägung, daß der Soldat vor der Höhle des Timon oder in sie hinein nach ihm ruft, keine Antwort bekommt, lauscht, umherblickt und ein frisches Grab entdeckt. Sollte er da wohl nicht von selber auf den Gedanken gekommen sein, daß Timon todt sei? Er tröstet sich auch gleichsam in seiner Unsicherheit: *Dead, sure; and this is his grave,* nachdem er beim ersten Anblick gleich richtig gerathen: *Timon is dead.* Um aber sicher zu gehen, nimmt er einen Wachsabdruck der Inschrift mit. — Der Zweck ist offenbar, mit Verlesung der Grabschrift als wie mit der Eröffnung eines Testaments das Stück zu schließen.

Akt V, Sc. 4 ist nach Delius von Shakespeare. Aber sie ist sehr steif gearbeitet. Die beiden Senatoren reden ohne Unterbrechung auf Alcibiades ein. Ich vermuthe, daß Shakespeare ihr größere Lebendigkeit im Dialog garnicht geben wollte: Alcibiades läßt die Reuigen eben zappeln! — Es ist indeß eine Entstellung der Thatsache, wenn Delius sagt, Alcibiades lese den Senatoren „derb den Text wegen ihrer Sittenlosigkeit“, und dann hinzufügt, „hoffentlich nicht in Begleitung seiner Adjutantinnen Phrynia und Timandra!“ — Nicht wegen „Sittenlosigkeit“ im Allgemeinen verklagt Alcibiades die Senatoren, sondern bestimmt deshalb, weil sie eigenmächtig gegenüber dem Verdienst, gegenüber dem Gesetz aufgetreten sind (*fill'd the time with a licentious measure, making your wills the scope of justice*). Diese Vorwürfe hätte er den ungerechten Senatoren auch in Gegenwart seiner „Adjutantinnen“ machen können, ohne sich selbst durch sein eigenes Verhalten wegen „Sittenlosigkeit“ zu brandmarken.

In offenbaren Widerspruch mit seinen eigenen Ausführung geräth Delius überdies, wenn er findet, daß der Name Timon an dieser Stelle „nicht ohne einige Beeinträchtigung des Zı sammenhanges" genannt werde. Denn in der Scene der Veı bannung des Alcibiades (III, 5) giebt ihm das Gegentheil Veraı lassung zu der Annahme, daß die Vorgänge mit dem Schicks Timon's „nicht das Mindeste" zu thun hätten. Ich sehe in der E wähnung Timon's nur Konsequenz der Charakteristik des offeneı praktischen, treuherzigen Freundes Alcibiades. Er will Racl nehmen an Timon's Feinden und den seinen. Was Athen a Timon gesündigt hat, ist außer durch die Bemerkung A. II, 2 uı IV, 3 auch durch die Entschuldigung der Senatoren V, 4, 18 1 klar geworden. Timon war eine Säule des Gemeinwesens, e wohlverdienter Staatsmann, den der Staat im Stich ließ.

Die doppelte Grabschrift ist mir ebenfalls ein Beweis, da wir es mit einer Kladde zu thun haben, die gegen Ende nur no Entwurf ist. Shakespeare trug beide Grabschriften, die seiı Quelle bot, nebeneinander einstweilen in sein Konzept ein, u sie später zu einem Ganzen zu verschmelzen. Auf diese seiı Verschmelzung sollte sich dann der Ausspruch des Alcibiades b ziehen:

These well express in thee thy latter spirits.

Eine detaillierte Widerlegung der Angriffe, welche Delius a unser Drama gemacht hat, schien mir um so nothwendiger, a sie bislang von den Gegnern seiner Ansicht noch nicht unternomm war. Und doch vermag das Urtheil eines Delius, als das Urth einer Autorität in Shakespeare'schen Dingen, wohl viel Heil, ab auch viel Unheil anzustiften.[1]) Wenn indeß durch meine Abhan lung deutlich geworden ist, daß nicht ein einziger wirklich aı fälliger Widerspruch zwischen den Theilen des Dramas, die ε echt und die als unecht hingestellt werden, mit absoluter Sich heit nachgewiesen werden kann, noch daß die metrische uı stilistische Form prinzipiell von Shakespeare's Diktion verschied ist, so bedürfen wir auch nicht mehr des Fleay'schen Tourneı oder des Delius'schen Wilkins, oder des Kullmann'schen Redaktoı um zu begreifen, wie dieses Trauerspiel in seine vorliegende G

[1]) Dahin rechne ich die Thatsache, daß Paul Heyse a. a. O. die Knight'sc Hypothese dem großen Publikum als feststehendes wissenschaftliches Ergebn unterbreitet hat.

stalt gekommen sein kann. Kullmann's Uebertreibungen hinsichtlich der Schwächen der Komposition sind implicite in der viel scharfsinnigeren Darstellung von Delius enthalten. Wären diese Schwächen jedoch wirklich so groß, wie Kullmann sie macht, so könnte ein „Vorgänger“ sie in der That nicht allein verschuldet haben. Indeß glaube ich nachgewiesen zu haben, daß weder ein „Vorgänger“ noch ein „Nachgänger“, wenn diese Wortbildung erlaubt ist, erforderlich bleibt, um die bloßen Flüchtigkeiten und Unfertigkeiten der Komposition und der stilistischen Form, mit denen wir es ausschießlich zu thun haben, genügend zu erklären. Tschischwitz war auf dem richtigen Wege zu einer einfachen Lösung der Frage. Er meint, „daß der geniale Entwurf im Ganzen und Großen auch in der Verstümmelung — die er annimmt — noch erkennbar sei. Die Undeutlichkeit der scenischen Beziehungen, die saloppe Behandlung der Metrik, die der häufig angewendete Reim verdecken solle, seien oftmals mehr Beweise von einer großen Flüchtigkeit und Eile, als von absoluter Ungeschicklichkeit.“ Auch zweifelt er nicht daran, daß „die geniale Idee, die Geschichte Timon's, die von Shakespeare's Zeitgenossen noch als passendes Sujet für ein Lustspiel aufgefaßt werde, als ernstes und erschütterndes Trauerspiel zu gestalten, nur Shakespeare selbst zuzuschreiben sei.“ — Alles dies ist kongruent mit meiner Annahme und widerspricht Delius, Fleay uud Kullmann direkt. Aber Tschischwitz verfällt in dieselbe Willkür wie jene Kritiker, indem er entgegen dem Zeugniß der Folio I annimmt, daß ein von weniger berufener Hand überarbeitetes Manuskript dem ersten Druck zu Grunde gelegen habe. Er unternimmt es, die zahlreichen Kürzungen und Verstümmelungen dieser „Bühnenbearbeitung“ bloßzulegen. Seine Ergänzungen des Lückenhaften der Form sind zwar durchweg geistreich, aber er muthet seinem Bühnen-Redaktor das denkbar Greulichste zu. Derselbe soll mitten aus den Reden heraus (z. B. aus der Rede des Senators II, 1) einzelne Wörter, Wendungen, Relativsätze und dergl. nach seinem Gutdünken gestrichen haben. Ein solches Verfahren widerspricht durchaus der Praxis des Regisseurstiftes, der nicht über einzelne Wörter und Wendungen, sondern über ganze Scenen und ganze Reden herzlos hinzufahren pflegt. Und dann erklärt sich die eigenthümliche Knappheit des Ausdruckes, die allerdings den Gedanken erweckt, daß Etwas ausgefallen sei, doch viel ungezwungener aus der Eigenart der späteren Redeweise Shakespeare's einerseits, andererseits

aus der Annahme, daß der größere Theil des Stückes Skizze geblieben und als Skizze oder Kladde auf uns gekommen ist.

Den Beweis für meine Annahme glaube ich erbracht zu haben, indem ich zeigte, daß an dem, was der Dichter hat sagen wollen, Nichts fehlt, Nichts verballhornt sein kann. Es erwies sich als undenkbar, daß ein Wilkins oder Tourneur je eine Konzeption wie diese Tragödie zur Welt gebracht hätte; es ist aber auch undenkbar, daß ein Unberufener nur die äußere Form verstümmelt haben könnte, ohne die innere gleichzeitig zu lädieren. Oder er müßte ein Geist so groß wie Shakespeare gewesen sein! — Bleiben wir unbefangen dabei stehen, daß Shakespeare selber die Unfertigkeiten der Zeichnung verbrochen haben wird, jedoch ohne strafwürdig zu erscheinen, weil wahrscheinlich ist: entweder, daß sein Timon nur eine dramatische Studie sein sollte, oder, daß Krankheit und Tod ihn verhindert haben, aus seiner Kladde ein Meisterwerk ersten Ranges zu gestalten. Dem Gehalte nach gebührt seinem Timon of Athens deshalb doch ein Ehrenplatz neben Hamlet, Othello, King Lear, Antony and Cleopatra und Coriolanus.

Nachtrag: Auf Seite 125, Anm. 2 (Schluß) sind die Worte zu ergänzen: „Siehe indeß F. A. Leo, Shakespeare-Notes (1885) S. 49 ff." — Auf Seite 128 Z. 11 ist die Zahl der Reimpaare in Timon unrichtig mit 56, statt 66, angegeben; dementsprechend ist in der Anmerkung an Stelle der Worte: „also mehr wie Timon", zu lesen: „also kaum weniger als Timon."

Eine Bühnen-Anordnung des Kaufmanns von Venedig.

Von

Gisbert Freiherrn Vincke.

Unter den Sachverständigen besteht kein Zweifel darüber, daß
s — bei den Bühnenverhältnissen der Gegenwart — ein Vortheil
ir das Schauspiel ist, wenn die Scene während des Aktes nicht
'echselt. Schon Lessing hat das beachtet in Minna von Barnhelm
nd Emilia Galotti, den Stücken, bei welchen er die Darstellung
ımittelbar im Auge hatte, was ja beim Nathan nicht der Fall
ar. Aber auch dieses Stück, sowie Goethe's und Schiller's Schau-
iele mit ihren öfteren Verwandlungen während des Akts, liefern
ineswegs den schlagenden Gegenbeweis: als sie entstanden,
ırde noch durchgängig bei offener Scene verwandelt, sodaß die
ıterbrechung sich auf geringste Zeitdauer beschränkte. Heute
er, wo wir den Zwischenvorhang eingeführt haben, wo dessen
ederfallen benutzt wird, um die reiche Bühnenausstattung, welche
r Nothwendigkeit geworden ist, bequem anzuordnen; heute ent-
ht durch jede Verwandlung, im Gefühle des Zuschauers ein Akt-
schnitt, den der Bau des Stückes nicht begründet: die Handlung
rd ungebührlich zerrissen — zum Nachtheil ihrer einheitlichen
irkung.

Shakespeare's einfache Bühne kannte noch keine Verwandlung.
ne irgend einen Wechsel der Scene sprang die Handlung von
ndon nach Rom, von Italien nach Aegypten: damals folgte noch

dem Worte des Dichters die gläubige Einbildungskraft des Zuschauers. Das ist jetzt anders geworden. Der mäkelnde Zuschauer verlangt, was er sieht, soll im Einklang stehn mit dem, was er hört. Deshalb bedingt die Shakespeare-Aufführung unserer Tage, wenn sie der vorgeschriebenen Oertlichkeit treu folgen will, den steten Wechsel der Scene, mithin das stete Zerreißen der Handlung. Darauf konnte der Dichter nicht rechnen: er würde schwer geschädigt — ohne seine Schuld. Soll dieser Schade von ihm abgewandt werden, dann muß man eine Scenenfolge herzustellen suchen, welche den Scenenwechsel während des Akts thunlichst beseitigt. Es versteht sich von selbst, daß dies nicht auf gewaltsame Weise geschehen darf; denn der bemerkbare Zwang wäre schädlicher als die Verwandlung, welche er fortschaffen will[1]).

Fassen wir, von solchem Gesichtspunkt aus den Kaufmann von Venedig in's Auge, so zeigt uns derselbe in den drei ersten Akten ein unruhiges Hin- und Herspringen der Handlung von Venedig nach Belmont, von Belmont nach Venedig: die Scene wechselt während der Akte zwölfmal. So entsteht von selbst die Frage: ob sich das nicht beseitigen ließe — zum Vortheil des Stücks? Diese Frage bejaht die folgende Anordnung fast unbedingt. Zu Grunde gelegt ist Schlegel's Uebersetzung, welche jetzt auf allen Bühnen Eingang fand.

Akt I. Straße oder Platz in Venedig. Scene 1 bis zum Schluß.

Antonio.
— — ich bin nicht besorgt,
Daß man uns nicht auf meine Bürgschaft borgt.

Bassanio (nach links in die Scene deutend).
Seht dort! Der rechte Mann — der Jude Shylock!
Gebt Acht, er spart uns jeden weitern Gang.
(Im Abgehen nach links)
He, Shylock! Auf ein Wort!

Antonio.
Versuch dein Glück,
Doch bitt' ihn nicht! Bald bin ich hier zurück.
(Antonio, nach rechts ab).

---

[1]) Aehnliches wurde schon ausgesprochen Jahrb. XVII, 90. Aber es kann nicht oft genug wiederholt werden gegenüber Denjenigen, welche — ohne Bühnenverständniß — immer auf's Neue behaupten: die Herstellung scenischer Einheit während des Akts sei ein Zurückgehen auf die durch Lessing überwundenen französischen drei Einheiten!!

Bassanio und *Shylock* (von links) — Scene 3 bei Sh.

Shylock.
Dreitausend Dukaten — gut . . . u. s. w. bis zum Aktschluß.

---

ct II. Belmont — Saal. Rechts auf erhöhtem Tisch die Kästchen, verdeckt durch einen Vorhang.

Porzia und *Nerissa* (II, 2 bei Sh. — bis gegen den Schluß):

Bedienter.
Die vier Fremden zogen ab, Fräulein, und es ist ein Vorläufer da von einem fünften, vom Prinzen von Marocco, der Nachricht bringt, daß sein Herr alsbald hier sein wird.

Porzia.
Könnte ich den fünften mit so gutem Herzen willkommen heißen, als ich den vier andern Lebewohl sagte, so wollte ich mich seiner Ankunft freuen. Hat er das Gemüth eines Heiligen und das Geblüt eines Teufels, so wollte ich lieber, er weihte mich, als er freite mich. Derweil wir die Pforte vor einem Freier verschließen, klopft ein anderer an die Thür. (Trompetenstoß). Da ist er schon.

Prinz von Marocco und sein Zug treten auf, Nerissa verbeugt sich vor dem Prinzen und geht ab.)

Marocco. Sh. II, 1.
Verschmähet mich ob meiner Farbe nicht... u. s. w. bis gegen Schluß der Scene.

Marocco.
Ich will's auch nicht. Drum bringt mich zur Entscheidung.

Porzia. Sh. II, 7.
Geht, zieht beiseit den Vorhang und entdeckt
Die Kästchen sämmtlich diesem edlen Prinzen — u. s. w. bis zum Scenenschluß.

Porzia.
Erwünschtes Ende! Geht, den Vorhang zieht!
So wähle jeder, der ihm ähnlich sieht.

Nerissa (auftretend, zu Porzia). Sh. II, 9.
Ich hörte schon, das Glück hat euch verfolgt,
Und darum möcht' ich neues Glück euch wünschen,
Weil hurtig hier ein neuer Freier naht.
Der Prinz von Arragon hat seinen Eid
Gethan und kommt sogleich zu seiner Wahl.
Den Vorhang zieh' ich auf, der Prinz — soll abziehn.
(Trompetenstoß. Der Prinz von Arragon mit Gefolge tritt auf.)

Porzia.
Schaut hin, da stehn die Kästchen, edler Prinz!
u. s. w. bis zum Schluß der Scene.

Akt III. Venedig, Platz vor dem Hause Shylock's.

Die Scenen in Venedig aus Shakespeare's Akt II und III reihen sich leicht an einander; es bedarf dabei nur einer Aenderung der Tageszeit, um zu vermeiden, daß III, 1 und III, 3 bei Nacht spielen. Dies ist einfach herzustellen, wenn Bassanio die Freunde auf den Mittag einladet — statt auf den Abend. Bei Tage wird dann auch Jessica entführt, darin liegt aber keine Unwahrscheinlichkeit, da es unter dem Maskenschwarm geschieht. Die hübsche Stelle mit dem „Fackelträger" muß freilich fortfallen. Im Allgemeinen ist also statt „Abend" zu setzen: „Mittag"; im Einzelnen bleibt noch Folgendes zu bemerken.

Akt II. Sc. 2.

Bassanio.
Das könnt ihr thun — aber seid bei der Hand zum Mittagessen.
Besorgt u. s. w.

Komm schleunig wieder; denn zu Mittag lad' ich u. s. w.

Akt II. Sc. 3.

Jessica tritt mit Lanzelot aus dem Hause Shylock's, sie geht dahin zurück.

Akt II. Sc. 4. Lorenzo und Graziano treten auf.

Lorenzo.
Wir wollen uns in meinem Haus verkleiden
Und hier zurücksein. Zeit ist noch genug
Zur Vorbereitung.
(Lanzelot kommt mit einem Briefe) u. s. w. bis

Lorenzo.
Da nimm dies; sag' der schönen Jessica,
Daß ich sie treffen will — sag's heimlich, geh'! (Lanzelot ab in Shylocks Haus).

Graziano.
Der Brief kam von der schönen Jessica?
u. s. w. bis zum Scenenschluß, wo die letzte Zeile fortfällt.

Akt II. Sc. 5. Shylock und Lanzelot kommen aus dem Hause.

Shylock.
— — Bei Jakob's Stabe schwör' ich,
Ich habe keine Lust zum Mittagsschmaus
u. s. w. bis zum Schluß.

Akt II. Sc. 6.

Graziano (kommt maskiert).
Hier ist der Ort! Lorenzo noch nicht da?
Ein Wunder ist's, daß er die Zeit versäumt:
Verliebte laufen sonst der Uhr voraus.

Lorenzo (tritt auf, maskiert).
Entschuldige die Säumniß, Herzensfreund;
Nicht ich, nur mein Geschäft hat warten lassen.
Wenn du den Dieb um Weiber spielen willst,
Dann wart' ich auch so lang auf dich. Komm näher!
u. s. w. bis:

Jessica.
— — Als Knaben so verwandelt mich zu sehn.

Lorenzo.
Komm nur sogleich! Das Glück ist wetterwendisch:
Wir woll'n an Bord, bevor der Wind sich dreht.

Jessica.
Ich mach die Thüren fest, vergülde mich,
u. s. w. bis:
(Jessica kommt heraus).
Nun bist du endlich da? Dann auf und fort!
Der Maskenzug erwartet schon uns dort. (Lorenzo, Jessica, Graziano ab. Von der andern Seite treten auf) *Solanio* und *Salarino.* III, 1.

Solanio.
Nun, was giebt's Neues auf dem Rialto? . . . u. s. w. bis:
— denn hier kommt er in Gestalt eines Juden!

Shylock (kommt aus seinem Hause).
Mein' Tochter — mein' Dukaten — o meine Tochter! II, 8.
u. s. w. bis:
Sie hat die Steine bei sich
Und die Dukaten.

Solanio.
Wie steht's, Shylock? Was giebt es Neues unter den Kaufleuten? III, 1.
u. s. w. bis:

Shylock.
— — oder ich will es meinen Meistern zuvorthun. (Tubal kommt).

Solanio.
Hier kommt ein anderer von seinem Stamm; der dritte Mann ist nicht aufzutreiben, der Teufel selbst müßte denn Jude werden.

Shylock.
Nun, Tubal, hast du meine Tochter gefunden?

Tubal
Ich bin an Oerter gekommen, wo ich von ihr hörte, aber ich kann sie nicht finden —
u. s. w. bis:

Tubal.

Ja, andre Menschen haben auch Unglück. Antonio, so hört' ich
u. s. w. bis:

Shylock.

Ich danke dir, guter Tubal! Gute Zeitung, gute Zeitung! —

Tubal.

Eure Tochter verthat, wie ich hörte, in einem Strich achtzig Duk
u. s. w. bis:

Tubal.

Verschiedene von Antonio's Gläubigern betheuerten, er müsse n wendig fallieren —
u. s. w. bis:

Shylock.

Ja, das ist wahr! das ist wahr! Ich will sein Herz haben, wen verfällt; denn wenn er aus Venedig weg ist, kann ich Handel trei wie ich will. Gleich mieth' ich mir einen Amtsdiener: bis mir Recht zugesprochen ist, soll er ihm nicht mehr von der S gehn. (Ab).

Solanio. II, 8.

Nie hört' ich so verwirrte Leidenschaft!
Und wenn Antonio den Tag versäumt,
So wird er hierfür zahlen.

Salarino.

Verhüt's der Himmel!
Ein beß'res Herz lebt auf der Erde nicht.
Ich sah Bassanio und Antonio scheiden;
u. s. w. bis:
Drückt' er Bassanio's Hand: so schieden sie.

Solanio.

Ich glaub', er liebt die Welt nur seinetwegen;
Ich bitt euch, laßt uns gehn, ihn aufzufinden.
(Sie wenden sich zum Abgehn).
Verdammt! Hier kommt er in des Juden Haft!
(Shylock, Antonio und Gefangenwärter treten auf). III,

Shylock.

Acht' auf ihn, Schließer; — u. s. w. bis zum Schluß der Scene, un Wegfall der Worte:

Mich wundert's,
Daß du so thöricht bist, du loser Schließer,
Auf sein Verlangen mit ihm auszugehn.

Verwandlung bei offener Scene.

Belmont. Saal mit den Kästchen wie Akt II.

(Bassanio, Porzia, Nerissa, Graziano und Gefolge treten auf) III, 2.
bis zum Schluß der Scene:

Bassanio.

— — —
Noch trete Ruhe zwischen unser Glück!

Graziano.

So nehmt mich mit euch, als von euch ein Stück.
(Alle ab, nur Lorenzo bleibt mit Jessica).

Lorenzo.

Sie gehn zur Trauung, gehn dem Glück entgegen,
Das uns schon fest verbrieft ist, Jessica.
Und nun sag' deine Meinung, liebes Herz, III, 5.
u. s. w. bis zum Schluß der Scene:

Jessica.

Nun gut, ich werd' euch anzupreisen wissen.
(Porzia und Nerissa kommen zurück mit Balthasar). III, 4.

Porzia.

Wir wurden Frauen — und sind Wittwen schon
Im Umsehn; unsre Männer zogen fort,
Wie wir's gewünscht, begehrt. Gelang ihr Werk,
Dann bringt uns kurze Trennung langen Lohn.

Nerissa.

Sonst wär's auch Schade drum!

Lorenzo (zu Porzia).

Nun, gnäd'ge Frau,
Ob ich es schon in eurem Beisein sage,
u. s. w. bis zum Schluß der Scene.
(Der Vorhang fällt.)

IV. Die Gerichtsscene bis gegen den Schluß.

Porzia (die mit Nerissa vorn links auf der Bühne steht).
Mit solchen Worten spart man seine Gaben.
Ist eure Frau nicht gar ein thöricht Weib
Und weiß, wie gut ich diesen Ring verdient,
So wird sie nicht auf immer Feindschaft halten,
Weil ihr ihn weggabt. Gut, gehabt euch wohl.
(Sie wendet Bassanio und Antonio den Rücken zu und sagt bei Seite zu Nerissa): IV, 2,
Erfrag' des Juden Haus, gieb ihm die Akte
Und laß ihn zeichnen. Wir wollen fort zu Nacht
Und einen Tag vor unsern Männern noch
Zu Hause sein. Die Akte wird Lorenzo'n
Gar sehr willkommen sein. (Sie reden leise weiter.)

Antonio (der mit Bassanio vorn rechts auf der Bühne leise sprach)
Laßt ihn den Ring doch haben, Don Bassanio; IV,1 b.
Laßt sein Verdienst zugleich mit meiner Liebe
Euch gelten gegen eurer Frau Gebot.

Bassanio (zieht den Ring ab und reicht ihn Graziano).
So gieb ihm denn den Ring, Graziano. (Zu Antonio) Kommt!
Am frühen Morgen wollen wir zusammen
Nach Belmont fliegen. Kommt, Antonio. (Beide ab).

Graziano (tritt zu Porzia) IV, 2 bei S.
Hier schickt euch Don Bassanio, da er besser
Es überlegt, den Ring.

Porzia.
Ich nehm' ihn an —
Sagt's ihm — mit allem Dank. Seid auch so gut,
Den jungen Mann nach Shylock's Haus zu weisen . . .
u. s. w. bis zum Aktschluß.

Akt V. Belmont — ohne Verwandlung.

Vorstehende Anordnung beseitigt die Verwandlungen während des Akts — bis auf eine, bei offener Scene. Nothwendige oder zweckmäßige Textstriche bieten keine Schwierigkeit.

Volumnia.

Von

Grace Latham.

lesen vor der New Shakspere Society am 11. Februar 1887.)[1])

„Er that es nur seiner Mutter zu Gefallen.“ (Coriolan, Akt I, 1): — diese erste Erwähnung der Volumnia folgt unmittelbar die des Coriolan, wie um die beiden Charaktere unlösbar mit ınder zu verbinden; und wenn wir das große Trauerspiel prüfen, .en wir dieselben so eng mit einander verknüpft, daß das Stum des einen nothwendig das des andern in sich schließt. Volumnia t mit ihrem Denken, ihrer Freude und ihrem Kummer so ganz ihrem einzigen Sohne auf, daß man von ihr kaum sagen kann, führe ein von ihm unabhängiges Dasein; während Coriolan zwar ıen besonderen Lebensweg geht, die meisten seiner Fehler und le seiner Gaben aber entweder von ihr geerbt oder unter ihrer .tung entwickelt worden sind, so daß man ganz eigentlich von ıem Charakter sagen kann, er wurzle in dem ihrigen.

Der große Kampf um die Macht zwischen Patriziern und Pleern liefert den Plan, die Handlung und die dramatischen Einheiten des Stückes; die größte Sorgfalt aber hat Shakespeare, dies der Titel schon anzeigt, auf die Zeichnung des Helden 'wendet. Die Geschichte von Coriolan's Fall hat eine immer sich ich bleibende Anziehungskraft auf unsern großen Dramatiker ausbt; wahrscheinlich weil er, so glänzend er uns auch in seinen Er;en erscheint, doch im Kampfe mit der Welt viele gewaltige Schick-

---

[1]) Mit ausdrücklicher Genehmigung der Verfasserin für das Jahrbuch übert. D. R.

salsschläge und bittere Enttäuschungen zu ertragen hatte, von denen wir nur wenig wissen, welche aber den Dichter veranlaßten, die Ursachen des Erfolges genau zu prüfen, und zu erkennen, daß Diejenigen, welche ihr Ziel nicht erreichen, ihre Niederlage oft einem inneren Mangel zuzuschreiben haben, welchem entgegenzuwirken sie sich nicht bemühten.

Nicht daß Shakespeare in seinen Helden verliebt wäre — ganz im Gegentheil: wenn er ihm gleich das Interesse der Zuhörer sichert, welches für den Erfolg des Stückes durchaus nothwendig ist, so weist er doch wiederholt auf seine Fehler hin; zuweilen sogar, wie zu Anfang der zweiten Scene des zweiten Aktes, verzögert er, um dies zu thun, die Handlung. Ehe wir Coriolan überhaupt sehen, hören wir von seinem Stolz und seiner Herrschsucht; fast bei den ersten Worten, die er spricht, höhnt er die Bürger mit äußerster Rücksichtslosigkeit und gänzlichem Mangel an Mitgefühl für die Leiden Derjenigen, welche unter ihm stehn; und damit wir durch seine Beredtsamkeit nicht etwa geblendet werden, hören wir ihn sofort, nachdem er die Bühne verläßt, von den Tribunen scharf kritisiert. Er vollbringt Wunder der Tapferkeit; aber eine Gruppe Soldaten ruft aus: „Tolldreistigkeit!“ und wir sind geneigt, ihnen beizustimmen. Und so ist es bei Allem; wir können ihn weder lieben noch hassen: wenn sich uns seine guten Eigenschaften zeigen, werden wir auch sofort an seine schlechten erinnert und fühlen uns genöthigt, eine kritische Stellung anzunehmen. Shakespeare stellt ihn dar als einen höchst erregbaren nervösen Mann, mit jenem Uebermaß von Reizbarkeit, welches sich oft bei derartigen Temperamenten findet, und ohne alle Kraft, ja selbst ohne jeden Gedanken an strenge Selbstbeherrschung, wie sie allein seine Nerven in Schach halten könnte. Der geringste Widerspruch, oft die bloße Anwesenheit irgend einer Person, welche ihm unsympathisch ist, wirken so auf seine Nerven, daß es ihn zu einer übertriebenen, oft thörichten Rede hinreißt.

Wie wir alle wissen, fand Shakespeare den Stoff zu diesem Stück in Plutarch's Leben des Caius Marcius Coriolanus. In North's Nachübersetzung der Uebertragung des Bischofs Amyott[1]) finden wir ziemlich am Anfange folgende Stelle, die man als den Keim zur Titelrolle bezeichnen könnte:

---

[1]) Hier ist statt dessen eine alte deutsche Uebersetzung gegeben: Von Geschichten und Thaten Caii Martii Coriolani. 1616.

„Cajus Martius aber, von welchem diese Historia beschrieben ird, der ist nach absterben seines Vatters von der Mutter, im ittwen Stand aufferzogen worden, und hat durch sein Exempel nniglichen zu verstehen geben, daß obgleich wol der armen Vatter-e Waise Stand viel Unfall und beschwernuß habe, so bring doch s selbig keine verhinderniß; daß ein solcher Weiß darumbt nicht einem theuren, Ritterlichen Mann werden sollt. Wie wol der ιisenstat für sich selbst und von den unadenlichen Leuten ver-ιtet und getadelt wird, darumb daß man auff solche Waisen ein lechtes Auffsehens hat und nicht große sorg, daß ehrlichen chten erzogen werden, anwendet. Hingegen giebt aber dieser nn gezeugnuß, daß die Edele angeborne Natur, die zur Zucht d Lehre gezogen wird, gleich einem bösen Baum, der in ein gut dtreich gesetzt wird, gute Früchte bringet, auch alle Redlichkeit t sich bringet und großmütigkeit gebiert. Denn man hat in allen ιtschlägen sein Stärke und gedultiges Gemüt, auch alle Neigung Tugenden an ihm gespühret, er geduldet die freuentliche Ge-iter, und die in den Gezäncken nicht weichen wollten, denen hat sich nicht leichtlich zugesellet noch ihnen willgefahrt oder etwas gefallen gehandelt. Und als man in in ungebührlichen Sachen d Händeln in aller Mühe Arbeit und in Geldsachen unschuldig d unbeweglich befunden, daß man sich deß an im verwundert, t man in einen züchtigen, teuren und gerechten Mann genannt, ch hat sie das gar übel verdrossen, daß er sich in Bürgerlichen chen etwas feindselig auch unanmutig erzeigt und allein dem t und Adel sehr anhängig gemacht hat.“

Dieser Gedanke der mangelhaften Erziehung ist ganz und folge-cht zum Ausdruck gebracht worden; denn kurz nach der Stelle, elche wir eben angeführt haben, finden wir folgendes Urtheil: ieser Martius aber hat das endt seines Lobs und Ehren in seiner ütterlichen freud und Wohlgefallen, denn er hielt es für sein groß ob und glückseligkeit, so sich's zutrüge, daß sein Mutter von seinen itterlichen Sachen etwas hören und ihn mit Siegkräntzen geziert hr sehen möcht. Also daß sie in mit größten Freuden empfieng nd vor freuden mit weinenden Augen umbfienge und küßte .... artius aber, dieweil er allein seine Mutter noch bei leben gehabt, at er sie in solchen Ehren gehalten, daß er umb ihrer Bitt und egeren willen ein Weib genommen, bei deren er hübsche Kinder ekommen, doch ist er mit seiner Haußwohnung bei der Mutter lieben.“

Und seine Mutter Volumnia ist es, welche ihn von seinen Racheplänen gegen Rom durch treffliche Worte der Ueberredung abbringt. In der Vergleichung zwischen Alcibiades und Coriolan tadelt Plutarch ernstlich den Letzteren, weil er seiner Mutter gewährt, was er den ernstesten Männern Roms verweigert; Shakespeare hingegen hat aufzufinden gesucht, was für eine Art Frau sie sein mochte, welche einen so mächtigen Einfluß auf jene halsstarrige Natur übte, und welcher Umstand in ihrer Erziehung daran Schuld gewesen sei, daß sie so üble Folgen zuwege gebracht.

Wenn wir diese Frage zu der unseren machen, so gelangen wir dahin, weit mehr von den Fehlern und Schwächen Coriolan's zu sprechen, als von seinen glänzenden Gaben und Kräften; denn unser Gegenstand ist thatsächlich das Unrichtige in der Handlungsweise der Volumnia. Sie handelte unrichtig, insoweit es ihren Sohn betrifft; dagegen wurde ihr das Höchste aller Güter zu Theil: die Macht und Gelegenheit, für ihr Vaterland Gutes zu thun.

In der langen Reihe edler Shakespearescher Frauengestalten unterscheidet sich Volumnia dadurch von den übrigen, daß über sie kein poetischer Schimmer geworfen ist wie über Julia oder Hermione. Wir sehen sie, wie sie wirklich ist, mit allen ihren Fehlern und Schwächen, und doch ragt ihre große Gestalt hoch über Jene empor und gewinnt ihr die Verehrung und Bewunderung aller Gemüther.

Der Kern ihres Charakters ist zu suchen in ihrer Fürsprache für Rom, wie sie am Ende der Coriolan-Biographie sich findet. Diese Rede hat Shakespeare augenscheinlich gepackt, denn er hat sie fast wörtlich Akt V, Sc. III wiedergegeben, nur daß er sie in iambisches Maß bringt und ihr das Ansehen gesprochener anstatt geschriebener Worte giebt, hier und da auch ein Wort hinzufügt oder einen Ausdruck verstärkt.

Die Hauptpunkte darin sind warme Liebe zum Vaterlande; die denkbar höchste Neigung zu dem Angeredeten; eifrigste Sorge um seine Ehre, mit dem klaren Bewußtsein, daß auch er nach dieser Seite besonders empfindlich sei; große persönliche Würde und ein entschiedener Anspruch auf Ehrfurcht, wie sie der Mutter geziemt: Alles dies ist mit Feuer und Beredtsamkeit ausgedrückt und durch Selbstbeherrschung und gesunden Menschenverstand gemildert. Shakespeare's Volumnia entsteht durch dramatische Erweiterung der hier bethätigten Eigenschaften, mit Benutzung der sonstigen Andeutungen, welche wir schon erwähnt haben. Aber obgleich die Um-

sse ihres Charakters im Plutarch sich finden, so erinnern uns die
ige und Einzelheiten, welche ihm erst Leben geben, an große
glische Frauen, wie Shakespeare solchen zu der Zeit, da er dies
tück schrieb, begegnet sein muß. Jedoch findet man kaum der-
rtige Beispiele in der Geschichte. Das Leben einer Frau, so groß
uch ihr Einfluß sein mag, bleibt außerhalb ihrer unmittelbaren
mgebung meist unbekannt; es sei denn, daß es durch besondere
mstände in die Oeffentlichkeit gezogen wird. Auch Volumnia,
elche ihr Leben ihrem einzigen Sohne widmete, würde niemals in
er Geschichte erwähnt worden sein, wenn seine Lebensbahn glück-
cher gewesen wäre. Bürgerkriege haben manchmal vaterlands-
bende und hochgesinnte Frauen in den Vordergrund gedrängt;
ter der Regierung der Elisabeth können wir solche finden,
lche in dieser oder jener Hinsicht der Volumnia ähneln. So
ben wir ein Beispiel wahrhaften Muthes in der kindlichen Liebe
r Margarethe Rogers, der Tochter von Thomas More; ein Bei-
iel einer guten Frau und Mutter in Mildred Cecil, Lady Burleigh,
n deren Gelehrsamkeit Asham spricht. Elisabeth Taylor ist viel-
cht am ehesten mit Volumnia zu vergleichen; denn sie stützte
d tröstete ihren Gatten, Dr. Rowland Taylor, auf seinem Leidens-
ge, ohne ihn zu bereden, sein Leben durch Widerruf zu retten;
loch veranlaßte nicht ihre Vaterlandsliebe, sondern ihre Frömmig-
it sie dazu. Bei der Herzogin-Wittwe von Somerset stoßen wir
f Ranges- und Standesstolz; in Elisabeth von Hardwicke sehen
ir die klughandelnde Frau von großem Einfluß auf ihre männ-
che Verwandtschaft, während Königin Elisabeth selbst obenan
eht, als eins der schönsten Beispiele echt vaterländischer Gesin-
ung, welche England je gekannt hat. Bis zum heutigen Tag
ind Frauen wie Volumnia nicht ungewöhnlich, besonders in Zeiten
ationaler Bedrängniß, wo sich mit streng gewahrter Standesehre
ine außerordentliche Hingebung an das Vaterland verbindet, welcher
ie nicht nur ihren Stolz opfern, sondern auch die Familienbande,
lie dem Frauenherzen doch noch theurer sind. Volumnia gleicht
larin nicht ihrem Sohne; während bei ihr die Vaterlandsliebe das
Einzige ist, was mit der Liebe zu ihm wetteifert, ist er zunächst
len Interessen seines Standes ergeben; und erst als ihm für seine
Dienste mit Undank gelohnt wird, vermag er selbst diesen Stand
seiner Rache zu opfern.

Von ihrer Herkunft, ihrer Jugendzeit und ihrer Ehe wird uns
nicht das Geringste gesagt; wir wissen nur, daß sie Wittwe ist

und Marcius ihr ältester und einzig lebender Sohn, denn sie nennt ihn „meinen ersten Sohn“ und wieder „meinen einzigen Sohn“.

Von ihrem Gatten hören wir nur, daß er aus edlem Hause stammte, das dem Vaterlande ausgezeichnete Dienste geleistet hatte. Ob Volumnia ihn aus Liebe geheirathet oder aus Gehorsam zu ihren Eltern, ob sie ihn beherrschte, oder er sie, davon wird uns kein Wort gesagt. Der Grund ist nicht darin zu suchen, daß Plutarch über diesen Gegenstand schweigt — denn, wie wir gleich sehen werden, giebt Shakespeare uns einen klaren Einblick in ihre Beziehungen zu ihrer Schwiegertochter, worüber sich in der Biographie keine Andeutung findet —; er liegt vielmehr darin, daß Volumnia eine jener Frauen ist, deren stärkste und tiefste Gefühle aus der Anhänglichkeit der Mutter zum Sohne fließen. Daraus folgt durchaus nicht, daß Volumnia keine glückliche Frau gewesen sei; ihre Hauptneigung aber gehört ihrem Sohne, und diese wird um so stärker, weil sie Wittwe ist und keine höher gehenden Ansprüche an sie gerichtet werden.

Sie hat es sich zur Lebensaufgabe gemacht, ihren Sohn zu erziehen würdig der patriotischen Vorfahren, denen er entstammte. Durch Vorschrift und Beispiel hat sie ihn gelehrt, daß seine Pflichten Muth und Ausdauer sind, vor Allem aber Tapferkeit; denn diese galt, als Rom um sein Dasein mit den umwohnenden Völkern kämpfte, natürlich als die „hervorragendste Tugend, die den Besitzer am meisten ziere.“ Auch hat sie sich durch ihre große Liebe durchaus nicht verleiten lassen, ihn in Zucht und Ordnung zu vernachlässigen; noch von dem Erwachsenen verlangt sie Verehrung und unbedingten Gehorsam, welchen er, dessen Naturell sich gegen jede Oberaufsicht empört, ihr nie bezeigt haben würde, wenn er nicht seit seiner frühesten Kindheit daran gewöhnt gewesen wäre.

Es ist anzunehmen, sie hätte, wenn sie gewollt, sich wieder verheirathen können; denn sie spricht von sich zur Verstärkung ihres Anspruchs an seinen Gehorsam, als von der „armen Henne, für die Eine Brut besorgt“ —; doch hat sie vorgezogen, nur die Mutter Coriolan's zu bleiben und aus seinem Ruhm für sich wie für ihn eine Krone zu flechten. So ist sie alt geworden und er zu mittleren Jahren gekommen. Ihre große Hingebung hat er mit einer Liebe und Verehrung vergolten, welche in Rom zum allgemeinen Gespräch geworden ist: Jeder wußte, daß die größte Genugthuung, welche Coriolanus bei seinen Heldenthaten empfand, aus

r Freude entsprang, die sie seiner Mutter machten, und daß er i seiner Rückkehr in die Heimat sich vor Allem nach ihrem Willmmensgrusse umsah.

Woher denn nun der verhängnißvolle Fehlgriff, durch welchen ne vielen guten Eigenschaften nicht zur Geltung kommen können? zeigt sich schon in der ersten Scene, in der Volumnia auftritt, wir sie im Hause mit der Schwiegertochter sehen; Coriolan lbst ist im Kriege. Shakespeare hat in Virgilia ein entschiedenes amatisches Gegenstück zu Volumnia gezeichnet. Sie ist eine jener higen, sanften, aber beharrlichen Frauen, welchen wir öfters begnen, welche ganz Unterwerfung scheinen, die aber im Laufe der it meist ihren eigenen Weg gehn. Wirklich, nur für eine solche atur war es möglich, mit zwei feurigen, herrschsüchtigen Wesen, ie es ihr Gatte und seine Mutter sind, zusammenzuleben, ohne abei gänzlich zermalmt zu werden oder doch Veranlassung zu aufibendem Kampfe zu geben. Der rauhe Coriolan liebt sie sehr; er ennt sie „Mein lieblich Schweigen“; ihre Ruhe thut ihm ohne weifel sehr wohl; ihr Einfluß auf ihn mag nur gering sein; er war wohnt gewesen zu seiner Mutter als einzigem Richter seiner Handngen aufzublicken: so war es geblieben. Virgilia aber war der olumnia keine willfährige Schwiegertochter; über eine Menge einlicher Dinge waren sie verschiedener Meinung, und eine Natur ie Volumnia würde den offenen Streit, welcher die Luft, einem ewitter gleich, geklärt und voraussichtlich mit einem Siege für sie endet hätte, viel lieber gesehen haben als den beharrlichen Widerruch, welcher in Virgilia's Wesen lag. Dann konnte die muthige reisin, welche in Krieg und Blutvergießen den höchsten Ruhm h, wieder nicht verstehn, noch weniger dulden, daß Virgilia bei m Gedanken an die Gefahr zurückschreckte. Von beiderlei Urchen ihrer Meinungsverschiedenheit finden wir Beispiele in derlben Scene. Beide Frauen stimmen zwar nicht überein, doch sind tzt alle Streitigkeiten zwischen ihnen beigelegt. Volumnia ist zu lelmüthig, um an kleinlichen Zänkereien Gefallen zu finden und l gerecht, um ihrer Schwiegertochter nicht den Platz einzuräumen, er ihr vor der Oeffentlichkeit gebührt; man beachte nur, wie sie e vorwärts drängt, und sie in dem Zuge, welcher Gnade für Rom rflehen soll, vorangehen läßt. Virgilia andrerseits hat ein gutes emüth und viel Nachsicht; und zu verständig, einen fruchtlosen Kampf um die Herrschaft zu führen, ist sie zufrieden, ihren Zweck n den Dingen zu erreichen, die sie unmittelbar berühren. Vor

Beginn der Scene hat Virgilia offenbar die Abwesenheit ihres Gatten beklagt; denn Volumnia's erste Worte enthalten einen Verweis: „Ich bitte Dich, Tochter, sing' – oder drücke Dich etwas tröstlicher aus.“ — — Man achte auf die kurzen, gebieterischen Sätze: man erkennt aus ihnen die Frau, welche gewöhnt ist, nicht nur ihrem Sohne zu befehlen, sondern auch einem großen Hausstande vorzustehn und eine Stellung einzunehmen, welche gesellschaftliches Ansehen verleiht. „Als er noch ein zartes Kind war . . . als Jugend und Anmuth aller Blicke auf ihn lenkten, als Könige Tage lang hätten bitten können und doch keine Mutter ihnen eine Stunde seines Anblicks verkauft hätte; wenn ich da so bei mir dachte, wie Ehre einem solchen Wesen anstehn würde; und daß es nicht besser sei als ein Gemälde an der Wand, wenn Ruhm es nicht belebte, da ließ ich ihn gern die Gefahr aufsuchen, wo er hoffen konnte, Ehre zu finden.“

Nichts gilt ihr der Mann, welcher für sein Vaterland nicht kämpft oder arbeitet, und freudig sollen die Frauen die Abwesenheit ihrer Söhne und Gatten ertragen, als das ihnen auferlegte Theil. Aber Virgilia, welche für diese edlen Empfindungen kein Verständniß hat, antwortet kurz: „Und wenn er nun in dem Krieg umgekommen wäre, theure Mutter, was dann?“ Worauf Volumnia antwortet: „Dann wäre sein Nachruhm mein Sohn gewesen; in ihm hätte ich meine Nachkommenschaft gefunden. Höre mein aufrichtiges Bekenntniß: hätt' ich ein Dutzend Söhne, jeder mir gleich lieb und keiner weniger theuer als Dein und mein guter Marcius, ich wollte lieber elf edel für ihr Vaterland sterben als einen einzigen in Wollust unthätig schwelgen sehen.“

Für ihr unaussprechlich theures Vaterland ist sie bereit, selbst das Leben ihres einzigen Sohnes hinzugeben, von dem sie zu Virgilia nicht sprechen kann als „Dein“, ohne gleich hinzuzufügen, „und mein guter Marcius.“ Man beachte auch, wie ihre leidenschaftliche Natur und ihr dichterisches Gemüth sich in malerischen Wendungen äußern: man glaubt den schönen Knaben, welchen sie hinaussendet in Krieg und Gefahr, wirklich vor sich zu sehen. Die gleiche Entschiedenheit, dieselbe glühende Natur und lebendige Beredsamkeit sehen wir auf Coriolan vererbt:

Hängt sie! Sie sagen! —
Am Feuer sitzen wollen sie, und wissen
Was auf dem Kapitol geschieht; wer steigt,
Wenn's gut geht, und wer sinkt; Partei'n anzetteln,

Und Eh'n erdichten; ihren Anhang stärken,
Und unter'n Bundschuh treten, wer's mit ihnen
Verdarb.

Das wirkt wie ein Gemälde von Teniers; man sieht das arme Volk in den abgetragenen Schuhen um das Feuer hocken.

Bei Marcius fühlen wir aber, daß er seine Fähigkeiten nicht nützt, sondern daß sie ihn hinreißen, während Volumnia ihre Kräfte richtig geleitet hat und sie beherrscht. Da ist nicht ein Wort zu viel, selbst wenn sie noch so heftig empfindet; wenn sie spricht, so gehört es zur Sache und geschieht zu rechter Zeit. Nur einmal findet darin eine Ausnahme statt, worauf wir bei der betreffenden Stelle aufmerksam machen werden.

Nach jenem Gespräch meldet eine Dienerin einen Besuch; Virgilia bittet um die Erlaubniß sich zurückzuziehen. „Nein, nein, das dürft Ihr nicht", antwortet die ältere Frau; sie begreift nicht die Gefühle der andern, daß eine Frau während der Abwesenheit ihres Gatten wie eine Wittwe zurückgezogen leben sollte; und spottet über Virgilia, welche bei dem Gedanken bebt, ihr Gatte könne verwundet sein. Was auch ein Weib in Kriegszeiten empfinden mag, Volumnia hält es für Feigheit, der Welt kein tapferes Gesicht zu zeigen, oder zu wünschen, daß die Abwesenden nicht ihren vollen Antheil an den Gefahren des Schlachtfeldes hätten.

Valeria ist eine Edeldame, deren Verwandte für Roms Wohlfahrt thätig gewesen sind; ihr Geplauder aber führt uns hinweg von dem klassischen Boden, auf welchem wir bisher gewandelt sind; denn sie kommt mit einer Fluth kleinlicher Fragen und einer Menge Glückwünsche:

„Wie geht's Euch Beiden? Ihr seid ja rechte Haushälterinnen. Was näht Ihr da? ein hübsches Muster, das muß ich gestehn. Wie geht's Euerm Söhnchen?"

Shakespeare hat wohl manche solche Begegnung zwischen Edeldamen gesehen, bei welchen die angeführten Fragen nur eine Art höflicher Begrüßung sind, welche keiner Antwort bedürfen. Auf die Frage nach dem Ergehn ihres kleinen Sohnes antwortet Virgilia höflich, aber kurz: sie will augenscheinlich den Gegenstand nicht weiter verfolgen. Aber die Großmutter, deren Liebling er ist, fällt schnell ein: „Er möchte lieber Schwerter sehn und eine Trommel hören, als auf seinen Schulmeister Acht geben."

Valeria fährt fort: „Auf mein Wort, seines Vaters Sohn! Ich möchte schwören, er ist ein allerliebster Knabe." Sie beschreibt

dann des Kindes sinnlosen Wuthanfall über einen armen Schmette ling, welchen er verfolgte, bis er selbst hinfiel. Volumnia sa entzückt: „Ganz seines Vaters Art!“ aber Virgilia, der die Sac zuwider ist, sagt trocken: „Ein Wildfang, edle Frau!“, und w fühlen sofort, daß hier ihre Meinungen auseinander gehn.

Virgilia hat ihres Gatten Launen kennen gelernt; sie sie wie viel Unheil solche anrichten, und will sie in ihrem Kinde unt drücken. Volumnia aber, die in seinem eigenwilligen Wesen d Vorboten künftiger Größe erblickt, kann nicht ertragen, daß m ihn zurückhalten will, und macht die Anstrengungen seiner Mut zu Nichte. Auf diesem Wege verwendet Shakespeare Plutarc Andeutung darüber, was bei des Vaters Erziehung verfehlt word sei; offenbar sollen wir die Ansicht gewinnen, daß Volumnia ih hoffnungsvollen Sohn zum Krieger erziehen, aber eben desh gegen sein eigentliches Naturell keine Strenge anwenden woll daß sie daher versäumte, ihn Selbstbeherrschung nnd Selbstzu zu lehren — Tugenden, welche Jedermann besitzen sollte, aber e der Oeffentlichkeit angehörende Persönlichkeit in doppeltem Maa. dieser starke Eigenwille würde einer sanfteren gleichmäßiger Natur nicht ernstlich geschadet haben; verhängnißvoll aber wu er einem Charakter, der dem ihrigen so ähnlich war. Dieser ble hinfort jedem zufälligen Umstande preisgegeben, welcher sein vorgefaßten Meinungen entgegen steht, und jedem Feinde, der schl sein stürmisches Temperament zu erregen weiß. Wohl hat d Mutter ihm hohe Begriffe von Pflicht und Ehre beigebracht; ab selbst diese faßt er in so falscher, übertriebener Weise auf, da sie in ihm zu persönlichem Stolz und Eigenwillen werden, welc seinen Untergang und fast auch das Verderben Roms herbeiführe Da er daran gewöhnt ist, sich den Regungen des Augenblicks z überlassen, so kennt er keine Duldung, keine Nachsicht für d Verschiedenheiten, welche Gewohnheiten und Verhältnisse in d Bedürfnissen und Meinungen Anderer machen. So bahnt er si seinen Weg durch das Leben und macht sich dabei Feinde solcher Anzahl, daß sie ihn schließlich überwältigen.

Von Natur aus ihrem Sohne sehr ähnlich, ist Volumnia in ihr Stellung als Frau, Gattin und Mutter doch gezwungen zur Selbs beherrschung; und diese, verbunden mit ihrem feurigen Vorwär dringen, ist eins der Geheimnisse ihrer Charakterstärke und d Einflusses, welchen sie auf ihn ausübt. Die eine Eigenschaft gie ihr Muth und Thatkraft; die andere lehrt sie erkennen, wo je

anzuwenden sind. Gerade in der gegenwärtigen Scene finden wir ein Beispiel dafür.

Sowie Valeria bemerkt, daß sie einen gefährlichen Gegenstand berührt hat, verläßt sie diesen schleunigst und bittet die beiden Frauen, mit ihr eine gemeinschaftliche Freundin zu besuchen. Virgilia will nicht; vergebens sucht Valeria sie zu überreden, vergebens ruft Volumnia gebieterisch: „Sie muß, sie muß.“ Den Besuch der Freundin ihrer Schwiegermutter hat sich Virgilia gefallen lassen; aber in Abwesenheit ihres Mannes durch Rom zu schlendern, ist ganz gegen ihre Vorstellung von dem, was sich für eine Ehefrau schickt; sie ist liebenswürdig wie immer, aber sie bleibt bei ihrer Weigerung. „Wirklich, ich kann nicht“, sagt sie. „Ich wünsche Euch viel Vergnügen.“

Bei diesem Widerspruch bricht Volumnia nicht in heftige Reden aus, wie ihr Sohn es gethan hätte; sie findet es thöricht und fühlt sich gekränkt; aber sie verschwendet keine unnützen Worte und sagt nur: „Laßt sie, Valeria: wie sie jetzt ist, würde sie nur unser Vergnügen stören“ — und so geht sie allein mit Valeria.

Bei der Betrachtung des Charakters einer gebildeten Frau im Gegensatz zu dem eines Mannes muß dies Element der Selbstbeherrschung durchaus beachtet werden. Von frühester Kindheit an wird uns Frauen Selbstbeherrschung aufgezwungen, schon dadurch, daß man uns unartig schilt, wenn wir weinen. Sie dauert unser ganzes Leben hindurch fort, in einem Umfange, der sich ohne eine regelrecht genossene Erziehung gar nicht verstehn läßt. Man lehrt uns auf unsere Blicke, unsere Handlungsweise, unsere Stimme, unsern Gang, unsere Bewegungen achten, ja unsere sämmtlichen Gedanken werden unter gewisse Regeln gezwungen. Man beachte, daß wir nicht von Religion oder Sittlichkeit sprechen, sondern von der geistigen Zucht, welche jedes weibliche Wesen erhält; wir könnten es auch konventionelle Erziehung nennen, denn das ist sie theilweise, doch wirkt sie viel tiefer, als die bloße Konvention.

Bei schwachen Naturen wirkt eine solche Erziehung, wenn sie auf die Spitze getrieben wird, oft schädlich und erdrückt alle Ursprünglichkeit und Unabhängigkeit der Gedanken und Handlungen. Eine solche Frau wird eher ein großes Unrecht begehn, als die Regel verletzen; diese dient ihr anstatt des moralischen Gefühls, obgleich sie sich dessen nicht bewußt sein wird. Aber da, wo die Strenge der Erziehung der Stärke des Charakters

völlig angepaßt wird, ist sie von unendlichem Segen; denn sie führ zu der Gewohnheit, auf die Wirkung jedes Wortes und jeder Hand lung beständig zu achten — zu einer Zurückhaltung und Festigkeit welche oft Weisheit und Glück im Gefolge hatte.

Ophelia ist ein Beispiel für die üblen Folgen solcher Erziehung bei Volumnia hat sie guten Erfolg gehabt. Sie hat gelernt, vo allen ihren Gaben den rechten Gebrauch zu machen, obgleich si vollkommene Selbstbeherrschung nicht erreicht hat. Und wäre diese charakeristischen Ungleichheiten gemildert, so würde sie we weniger dramatisch sein; es hätte das gefehlt, was einer Roll erst das Leben verleiht und es dem Schauspieler möglich mach der Schöpfung des Dichters Licht und Schatten und Interesse z geben. Bei Volumnia handelt es sich zuerst hauptsächlich um d Art, wie sie ihren Coriolan erzogen hat; darauf kommt die Mutte liebe zum Ausdruck durch die Freude über den Erfolg ihres Sohne Zwar erscheint sie auch in seiner Abwesenheit in heiterer Stimmun wenn sie aber von seiner Ankunft vernimmt, geräth sie in e Fieber des Entzückens und der Erregung, welches zeigt, wie gro ihre Angst und ihre Besorgniß während seines Fernseins g wesen sein müssen; nun stürzt sie mit Valeria und Virgilia na dem Thore, um ihn zu begrüßen.

Ihr alter Freund Menenius begegnet ihr, aber sie verma kaum still zu stehn, um seinen Gruß zu erwidern; sie fängt ih Antwort in dem gleichen förmlichen Tone an, läßt aber auf ei mal ihre ungeduldige Freude durchbrechen. „Ehrenwerther M nenius, mein Sohn Marcius kommt; um der Juno willen, halt u nicht auf!“ Sie will weiter eilen, aber ihr Stolz über seine neue Erfolge ist zu groß; sie darf diese nicht unerwähnt lassen, und s hält sie im Weitergehen inne, um ihre Geschichte ganz zu er zählen: „Freilich, würdiger Menenius, und mit der herrlichste Auszeichnung! — Seht, da ist ein Brief von ihm. Der Senat ha auch einen, und es liegt, glaube ich, einer daheim für Euch.‘ Virgilia, die weniger erregt ist über des Gatten Ruhm, hat dara gedacht, was dem Greise Freude machen wird: „Ja gewiß“, fügt sie hinzu, „es ist ein Brief für Euch da, ich habe ihn gesehn.“ Die ruhige, kältere Natur hat ihre Gedanken bei einander behalten, und erinnert sich genau alles Geschehenen; die erregte Mutter dagegen hat Alles über ihres Sohnes Rückkehr vergessen. Virgilia ist voll Angst, er könne verwundet sein, während Menenius und Volumnia dies wünschen, eingedenk des politischen Vortheils, den es ihm

bringen würde. Die abgebrochene Art, in der die Mutter darauf spricht, steht ganz im Gegensatze zu ihrer sonstigen Gewohnheit und beweist ihre innere Aufregung. Von Neuem wendet sie sich zum Gehen, und wiederum hält sie inne, um von den großen Thaten zu erzählen, die ihr Marcius vollbracht; aber Virgilia, deren Haltung fast eine zweifelnde genannt werden kann, sagt ernst: „Die Götter geben's, daß es wahr sei!" was von seiner Mutter mit geringschätzigem Lachen aufgenommen wird. Wie dann ihre freudige Erregung zunimmt, geht sie, wie dies bei ihr gewöhnlich ist, zunächst zu einer poetischen Sprache über, danach zu Vers und Bild, und so bildet sich die Steigerung, welche dem Einzug des siegreichen Coriolan vorangeht und ihn vorbereitet. Die Trompeten ertönen, und Coriolan zieht mit seinem Heere über die Bühne mit aller Pracht eines römischen Triumphes; aber in dem Augenblicke, da er Volumnia sieht, die ganz Ohr und ganz Auge ist bei den Huldigungen, welche dem Vielgeliebten bezeigt werden, da fällt er ihr zu Füßen und bittet um ihren Segen. Hier sehen wir Beide zum ersten Male beisammen; man achte auf die Form des Grußes:

Ihr habt, ich weiß, bestürmt die Götter alle
Um Glück . . .

— nicht um Sicherheit, sondern um Glück! Mutter und Sohn sind eins in Herz und Sinn, und ihre Antwort klingt wie ein Freuden- oder Triumphschrei; bis sie plötzlich, als erinnere sie sich einer angenehmen Pflicht, auf Virgilia zeigt: „Doch o! Dein Weib." Sie ist zu gerecht, um zuzugeben, daß Virgilia bei einer solchen Feier übersehen wird; aber leicht fällt es ihr nicht, ihren Sohn mit einer Andern zu theilen: den Sohn, dessen Größe so sehr ihr Werk ist. Marcius bemerkt nach Männerart dies Zwischenspiel nicht. Er empfängt seine Frau mit der größten Zärtlichkeit; aber wir fühlen doch, daß ihm die Mutter näher steht: in seinen Worten für sie findet sich eine Gluth und Leidenschaft, welche in denen an Virgilia fehlen; und dies erklärt wohl die Zweifel, mit welcher sie die Nachricht von seinem Siege empfangen hat: sie ist zu wenig eins mit ihm, um die Sache nicht etwas kritisch zu betrachten.

Coriolan nimmt nun Abschied von den Frauen; aber Volumnia findet noch einen Augenblick, um zu erwähnen, was ihre Seele erfüllt: seine Erwählung zum Consul; und es ist ein weiterer Beweis von der Stärke ihrer Selbstbeherrschung, daß sie, trotz ihrer Erregtheit Nichts sagt, als er auf diesen Gedanken nicht eingeht.

Man achte auch auf die Art und Weise, in welcher sie von „unserm Rom“ spricht; die Ehren ihres Sohnes gelten ihr um so mehr, weil sie verliehen sind durch das geliebte Vaterland. — Während der Regierung der Elisabeth konnte man wohl oft Frauen nach dem Themseufer eilen sehen, um ihre Gatten oder Söhne zu begrüßen, die von irgend einem gefährlichen Unternehmen zurückkehrten, mit doppelt frohem Herzen, weil England Ehre und Vortheil durch sie gewonnen hatte.

Volumnia hat nun, wie es Wenigen gegeben ist, erlebt, daß ihre „Wünsche und Traumgebilde Wahrheit geworden“; aber das Eine, das noch fehlt, wird ihr versagt, und sie tritt nun in eine düstere und sorgenvolle Zeit ein.

Die Wahl des Coriolan ist durch seine eigene Thorheit vereitelt worden; ein Aufruhr hat stattgefunden, und man hat ihn vor der Wuth des Pöbels schützen müssen. Theilnehmende Freunde sind ihm nach Hause gefolgt, und zornig verkündet er ihnen seinen Entschluß, sich niemals seinen Gegnern zu unterwerfen. Aber er spricht mit dem übertriebenen Nachdruck eines Mannes, der da fühlt, daß seine Sache eine schlechte ist; denn die Mißbilligung seiner Mutter hat seine Entschlossenheit schon erschüttert.

Und hier finden wir wieder einen Fehler, den Volumnia bei der Erziehung ihres Sohnes begangen hat. Bei aller Liebe für „unser Rom“ hat sie eine herzliche Verachtung für die niedriger Stehenden; sie hat

doch lump'ge Sklaven
Sie stets genannt; Geschöpfe, nur gemacht,
Daß sie um Pfenn'ge feilschen, barhaupt stehn
In der Gemeinde; gähnen, staunen, schweigen,
Wenn Einer meines Stands das Wort ergreift
Für Frieden oder Krieg.

Der Sohn theilt die Ansichten der Mutter; jener Theil seiner Rede, Akt I, Sc. 1, welcher bereits erwähnt worden, ist eine bloße Wiederholung der Gedanken, an die er jetzt erinnert. Aber trotz ihres Standesgefühls hegt Volumnia keinen persönlichen Widerwillen gegen die unter ihr Stehenden; sie zeigt auch wieder eine wirkliche Zuneigung zu ihnen als zu ihren Landsleuten. Bei Coriolan, der jeden empfangenen Eindruck zu übertreiben geneigt ist, ist der Abscheu gegen die Plebejer auf das Höchste gestiegen; er braucht gegen sie Ausdrücke der gröbsten Anmaßung und Unduldsamkeit,

und wird eben dadurch ganz unfähig, die Aufgabe, die sich ihm darbietet, zu erfüllen.

Volumnia, die dem schwächeren Geschlecht angehört, hat eben deshalb gelernt, daß das, was wir in dieser Welt erlangen wollen, oft nur durch Takt zu erreichen ist; Marcius dagegen, wie es bei solchen Naturen gewöhnlich ist, pflegt nach einem Ausbruch seiner Leidenschaft sein Gewissen dadurch zu beruhigen, daß er seine Handlungsweise der Ehrlichkeit und Aufrichtigkeit zuschreibt. Auch die Mutter spricht sich offen aus, wenn sie ungehalten ist; aber danach schweigt sie still: sie gehört nicht zu jenen übelgelaunten Frauen, welche wieder und immer wieder auf denselben Gegenstand zurückkommen, obgleich durch das Bestehen darauf Nichts mehr zu gewinnen ist. Im gegenwärtigen Augenblick aber sind die Freunde, welche ihren Sohn um seiner Tollheit willen preisen, mächtiger als sie. Jedoch als Menenius und die Senatoren kommen und ihn bereden wollen, umzukehren und das Uebel, das er gethan, wieder gut zu machen, da steht sie ihnen sofort bei, und Menenius, welcher weiß, daß auf ihrem Einfluß die beste Hoffnung auf Erfolg beruht, unterstützt sie seinerseits.

Diese Scene ist höchst bedeutungsvoll, nicht nur wegen der großen Macht, welche Volumnia über ihren halsstarrigen Sohn bethätigt, sondern wegen der Art der Gründe, durch welche er sich bewegen läßt.

Mit der Scene, wo Volumnia durch ihre Bitten Rom rettet, hat sie viel Gemeinsames; und sie mag eingefügt worden sein, um der Mutter Einfluß auf ihn recht begreiflich zu machen, so daß es dort nicht unnatürlich erscheint, wenn er schließlich ihren Bitten nachgiebt. Ihrem Angriffe liegt ein regelrechter Plan zu Grunde; sie spricht kein Wort von der Pflicht zu seinem Vaterlande, welche sie als eine der Hauptgründe in ihrem letzten, großen Anruf an ihn geltend macht — er wäre nicht in der Stimmung dies abzuwägen; ihr erster Gedanke ist, ihm Zoll für Zoll den Boden unter den Füßen fortzuziehen, auf dem er etwa Widerstand leisten könnte, und besonderes Gewicht auf die Thatsache zu legen, daß sie unmöglich Etwas wünschen würde, was seine Ehre verletzen könnte. Dies ist seine empfindlichste Stelle, und wir haben von ihr selbst gehört, daß sie ihn so erzogen hat. Ehre aber bedeutet für Marcius nicht nur Pflichterfüllung, sondern Ruhm: für diesen lebt er, und was diesen anrührt, reizt sofort seine Empfindlichkeit.

Man muß zugeben, daß er ein sehr eitler Mann ist. — Der

[redacted]

geheime Grund, warum er eigentlich das Volk verabscheut, liegt zum guten Theil darin, daß dieses ihn weniger hochschätzt, als er es wünscht. Mit echt weiblichem Takt läßt Volumnia seine Eigenliebe unangetastet; aber die Sache, um die es sich handelt, stellt sie ihm in klarem, praktischem Lichte vor, so wie sie ihrem mehr nüchternen Sinne erscheint. Wir dürfen nicht vergessen, daß Volumnia ein großes, gesellschaftliches Leben geführt und daß sie durch ihren Sohn und Gatten auch in das politische Leben eingeweiht ist; denn das Haus der Marcier war in Rom angesehen, da es stark bei der Entwicklung der Nation betheiligt gewesen.

Kühn spricht sie zu dem Sohne. Eine Frau, die Coriolan fürchtet, hätte auch nicht mit ihm leben können. Sie führt ihm zu Gemüth, wenn er in seinem gegenwärtigen Verhalten beharre, werde nicht nur seine eigene Sicherheit auf das Spiel gesetzt, sondern auch die seiner Partei und seiner Familie. So wie er durch sein Schweigen zeigt, daß ihre Rede Eindruck auf ihn macht, läßt sie den Ton der Zurechtweisung fallen, und obwohl sie weiß, daß ihm ihre Worte mißfallen werden, spricht sie nun über sein Benehmen den Plebejern gegenüber. Die Form ihrer Rede „Ich bitte Dich“ — bei ihr, die nicht gewohnt ist, zu bitten — zeigt uns, daß sie Großes und Schweres von ihm verlangt.

Noch immer keine Antwort; seine Hartnäckigkeit zu überwinden und zugleich den Zweifel zu beseitigen, den Cominius in seine Bereitwilligkeit zu gehorchen gesetzt hat, schlägt sie ihren alten, befehlenden Ton an: „Er muß und will. — So sag doch, daß Du willst und mach' Dich d'ran.“ Nun hört er zwar auf die Stimme, der er noch nie ungehorsam gewesen, aber mit solchem Widerwillen vor seiner neuen Rolle, daß man für den Ausgang fürchtet. Die Mutter bittet ihn mit der äußersten Zärtlichkeit:

O hör' mich, theurer Sohn: Du hast gesagt,
Daß Dich mein Lob zuerst zum Krieger machte;
Spiel' meinem Lob zu Lieb denn eine Rolle,
Die Du noch nie versucht.

So glaubt sie durch die Erinnerung daran, was sie selbst zu seiner Größe beigetragen, ihrem Rathe noch mehr Nachdruck zu geben, muß aber gleich einsehen, daß es ein Fehler war, diesen Ton zu versuchen: Coriolan ist nicht in der Stimmung, der Sanftmuth zu weichen, und daß sie in dieser Weise eine Gunst von ihm erbittet, zeigt ihm, daß sie weiß, was für eine schwierige Sache sie verlangt. Dies vermehrt seinen Abscheu vor der gestellten Auf-

be, und unter dem Vorwande der Selbstachtung weigert er sich tig, ihr nachzugeben. Volumnia, welche die ganze Bedeutung Augenblicks fühlt, nimmt jetzt den letzten Pfeil aus dem Köcher. wird selten zornig, selbst wenn sie gereizt wird, und sie hat sich zur Regel gemacht, lieber nachzugeben als zu kämpfen; aber gehört zu den willenskräftigen Naturen, die ihrer Stimmung h Belieben freien Lauf lassen oder Einhalt thun können: selbst Zorne vergessen sie sich nie, und der Ausbruch desselben ist n dadurch, daß er so selten ist, von unwiderstehlicher Wirkung den Gegner. So wendet sich jetzt Volumnia plötzlich an ihren n, tadelt ihn heftig, weil er seiner Pflicht nicht genüge und il er durch seine Weigerung sie beschimpfe; sie gebietet ihm, en Willen zu thun, weil er sonst ihr und der Stadt Tod und rderben bringe und schließt mit dem Vorwurf:

Deine Tapferkeit
War mein, die sogest Du aus meiner Brust;
Doch Deinen Stolz nenn' Dein.

Ihr Mißfallen besiegt ihn sofort; er entschuldigt sich in einem ie, welcher der gewöhnlichen Redeweise des hochmüthigen Coriolan r unähnlich ist und verspricht Gehorsam. Sie ist zu klug durch rtiges Vergeben die Wirkung ihres Tadels abzuschwächen und t ab mit einem kurzen „Thu', was Du willst."

Danach begegnen wir der Volumnia wieder bei dem rührenden schiede von Coriolan; das völlige Fehlschlagen ihrer größten ffnungen hat sogar ihren Muth gebrochen; unter bittern Thränen armt sie ihren Sohn, während er — ihre Rollen sind hier zum ten Mal vertauscht — sie aufrecht hält und tröstet. Virgilia's gen thut er Einhalt mit der Schärfe, wie der Schmerz sie ergt; aber zu seiner Mutter spricht er mit aller Freundlichkeit. bst als sie Diejenigen verflucht, welche so undankbar gegen ihn ren, und man erwarten könnte, auch er werde sich in Schmägen verbreiten, besänftigt er sie. Die würdevolle Geduld, das tgefühl, welches er hier zeigt, bringt uns zu der Ansicht, daß einer etwas anderen Leitung seine Fehler nicht in dem Maße ie bessern Eigenschaften würden verdunkelt haben.

Er geht dahin, und die Frauen kehren unter Menenius' Obhut h Hause zurück. Sie begegnen den Tribunen und bei ihrem blick bricht Volumnia in Verwünschungen und laute Schmähungen . Vergebens versucht Menenius, sie zum Schweigen zu bringen, nit nicht die beleidigten Tribunen sich, wie er fürchtet, an der

unbeschützten Familie des Coriolan rächen. Ihr Zorn ist ebens ungezügelt, ihre Gleichgiltigkeit gegen die Folgen so groß wie be ihrem Sohne; sie fühlt, gerade wie er oft empfindet, daß sie ih Herz entlasten muß, damit sie nicht an der Last ersticke. Ers jetzt sehen wir, wie sehr die Charaktere von Mutter und Sohn ein ander gleichen.

Die innere Qual vernichtet die Macht der Selbstbeherrschung welche sie nur durch langdauernde Selbstzucht erworben haben kann; denn von Natur heißblütig und geneigt, Alles auszusprechen, was ihr Gemüth bewegt, läßt sie sich zu diesem Zornesausbruch hinreißen bei dem Gedanken, daß nun Alles vorüber ist, und daß weder Umsicht noch Geduld ihrem Sohn ferner helfen können. Man vergleiche das verhaltene Feuer, wenn sie Coriolan tadelt, mit ihren jetzigen wilden Worten: da erkennt man den Unterschied zwischen der Leidenschaft, welche vom Willen gezügelt ist, und derjenigen, welche plötzlich ausbricht und jede Schranke überspringt. Man vergleiche auch die verschiedenen Gemüthszustände, welche in diesen Scenen zum Ausdruck kommen. In der einen ist ihre ganze Kraft darauf gerichtet, ihren Sohn zu überreden, daß er den falschen Schritt, welchen er gethan, wieder gut zu machen suche; sie ist ungeduldig, aber ihr Zorn ist nur das Mittel, mit welchem sie ihren Zweck erreicht. Jetzt aber weiß sie, daß sie ihren Sohn aus dem Verderben, in welches er sich selbst gebracht, nicht erretten kann. Leiblich und geistig niedergedrückt, muß sie Erleichterung finden; wäre sie nicht den Tribunen begegnet, so würde sie ihren Muth, ihren Schmerz in anderer Weise ausgelassen haben. Die Spannung ihrer Nerven ist der Art, daß sie an Allem Anstoß nimmt, und so zankt sie sogar mit Virgilia um deren natürliche Thränen. Der arme, alte Menenius steht ihr bei, wie er ihrem Sohn zur Seite gestanden und sucht vergebens, ihre Wuth zu mäßigen, und zu verhindern, daß sie Unheil über ihr Haupt bringe, wie es der Sohn gethan.

Voll Bitterkeit über das Unrecht, das ihm sein Vaterland angethan, geht Coriolan inzwischen zum Feinde über, und nachdem er Feldherr der Volsker geworden ist, marschiert er mit diesen gegen Rom.

Plutarch erzählt, wie Valeria, welche von einem Gott begeistert zu sein glaubt, mit einer Schaar von Frauen nach dem Hause der Volumnia kommt, wie sie diese mit Virgilia zusammenfindet, den jungen Sohn des Marcius auf dem Schoße, und mit

großer Feierlichkeit ihnen erzählt, daß sie abgesandt sei, um sie zu bitten, in das Lager der Volsker zu gehen und Coriolan anzuflehen, er möge Gnade an Rom üben.

Bei Shakespeare findet sich keine entsprechende Scene — die nothwendige dramatische Beschränkung ließ sie nicht zu —; aber bemerkenswerth sind sowohl die Rede der Valeria, als die Antwort der Volumnia. Erstere hebt hervor, die Bürger hätten Anspruch auf Dankbarkeit von Seiten der Familie des Marcius; denn sie hätten in keinerlei Weise sich an den Familiengliedern zu rächen gesucht und wären auch bereit, sie sicher seinen Händen zu übergeben, obschon sie dafür weder Dank noch Milde von ihm erwarteten. Letztere drückt in ihrer Antwort ihren großen Kummer aus über des Landes augenblickliche Noth; Coriolan erwähnt sie nur nebenbei — gerade als wenn der Schmerz über seinen Verlust durch die Sorge um die Leiden des Vaterlandes übertäubt worden wäre.

Wir wissen also als Thatsache, daß der Triumph der Volsker der Volumnia keinen Nachtheil gebracht haben würde, sondern sehr wahrscheinlich Vortheil, als der Mutter ihres siegreichen Feldherrn, und daß darum der Gang zu ihm in keiner selbstsüchtigen Absicht unternommen wurde, sondern nur aus Liebe zu dem Vaterlande, dessen Unglück sie so aufrichtig betrauerte.

Wir sehen dann, wie Coriolan sich in ziemlich hochmüthiger Weise bei Aufidius entschuldigt. „Nur wenig gab ich nach“: nämlich bei den Bedingungen, welche er durch Menenius nach Rom geschickt hat. Dies bereitet schon den Boden für den Schluß der Scene vor, und die Willfährigkeit bei den Bitten seiner Mutter scheint um so natürlicher.

In dem Augenblick, wo er das Geschrei vernimmt, welches die Ankunft der römischen Frauen verkündet, ahnt er, wer da kommt; seine Entschlossenheit schwankt, und obgleich er sie zu bewahren bemüht ist, wird er doch wieder schwach, sowie er Diejenigen sieht, die er liebt, bis er in zornigem Widerstreben gegen die eignen, sanfteren Gefühle ausruft:

Nie will ich thierisch dem Instinkt nur folgen,
Ich steh', als hätt' der Mensch sich selbst erschaffen,
Nichts von Verwandtschaft wissend!

Volumnia hat den Vortritt, welcher ihr gebührt, der Virgilia überlassen, und das junge Weib begrüßt ihren „Herrn und Gatten“. Er nimmt sie zärtlich in seine Arme; dann aber, sie hastig von

[redacted]

sich drängend, kniet er vor Der nieder, die er „aller Erdenmütter Edelste“ anredet.

Volumnia hat mit einem Herzen voll Schmerz und Freude ihren Sohn betrachtet. In den Worten: „Steh auf, gesegnet —“ giebt sie ihrer Empfindung Ausdruck; und wohl wissend, wie dies auf ihn wirken müsse, sinkt sie ihm zu Füßen, und hält ihm ganz demüthig seine Handlungsweise vor.

Im Anfang dieser Scene kämpft Volumnia's natürliche Neigung zu ihrem Sohne um die Oberhand, obgleich sie mit eiserner Hand sie zurückdrängt und entschlossen ist, die ihr übertragene Rolle auf die verständigste und taktvollste Weise durchzuführen, um ihren Zweck zu erreichen. Hätte sie mit der ihr sonst eignen liebenswürdigen Begrüßung nicht gezögert; hätte sie wie sie es that, ihn nicht in einer gewissen Entfernung gehalten, er würde weit weniger bereit gewesen sein, ihre Bitte zu gewähren; aber obwohl sie es für Rom gern thut, so kostet es ihr doch viel. Noch etwas Anderes macht ihr Benehmen ihm gegenüber förmlicher und gekünstelter als in der früheren Ermahnungsscene, bis sie durch die Gewalt ihrer eigenen Worte fortgerissen wird: sie kommt als Gesandtin Roms, und spricht mit der Würde, die sich einem solchen Amte ziemt.

Schnell und mit heftigem Widerspruch hebt Marcius sie auf. Beide messen einander mit den Augen bis sie in ihrer gewohnten, leidenschaftlichen Zärtlichkeit sagt:

Du bist mein Krieger;
Ich half Dich bilden. —

Dann kehrt sie zu ihrer Aufgabe zurück und sagt mit ernster Förmlichkeit: „Kennst du diese Frau?“ Und dem Feldherrn bleibt Nichts übrig, als sie höflich zu grüßen. Mit demselben Ernst stellt Volumnia ihm seinen Sohn vor. Der verschüchterte Kleine vergißt niederzuknien, er erhält von seiner Großmutter einen Verweis, und wird zärtlich von seinem Vater ermuthigt; dies häusliche Zwischenspiel bildet eine willkommene Abwechselung zu dem ernsten Gepräge der ersten Scene. Danach nimmt sie ihren früheren Ton wieder an. Als ob sie vor dem Treffen ihre Streitkräfte überzählen wollte, beginnt sie ihre Bitte:

Eben er, Dein Weib, die Frau hier und ich selbst,
Als Bettler stehen sie vor Dir.

Sie ist auf einen Kampf mit ihm gefaßt; aber sie hofft, daß diese demüthige Bitte, dies wohlbedachte Gesuch von ihr, die sonst

zu befehlen gewöhnt ist, seinen Entschluß tief erschüttern werde. Der Erfolg beweist, daß sie Recht hatte; denn er unterbricht ihre Rede mit Weigerungen, die im Grunde nur Bitten sind, ihn zu schonen; und Volumnia ihrerseits ruft: „O, Nichts mehr, Nichts mehr!“ als schaudere sie vor dem Kummer, abgewiesen zu werden. Dann zwingt sie sich zu ihrer Pflicht: sie befiehlt ihm sie anzuhören; und da er sieht, daß kein Entkommen aus dieser höchst qualvollen Unterredung ist, so setzt er sich, befiehlt dem Aufidius als Zeuge da zu bleiben, und fragt, kurz und amtlich: „Euer Gesuch?“

Da sie ihn so entschlossen findet, weiß Volumnia, daß sie ihr Ziel mit Gewalt erreichen muß. Erst jetzt zeigt uns Shakespeare recht, wie theuer der Volumnia das Vaterland ist — durch den leidenschaftlichen Ton und die Gewalt ihrer Fürsprache für dasselbe. Wir hören, wie der Gedanke, daß durch ihren Sohn, welchen sie aufgezogen hat, dem Vaterland zu dienen, nun das Vaterland zu Grunde gehn solle, ihre jetzige Seelenangst aufs Höchste steigert:

Und uns Arme trifft
Am Tödlichsten Dein Groll; Du wehrst es uns,
Die Götter anzuflehn, — ein süßer Trost
Für Alle außer uns! denn ach! wie können,
Wie können für das Vaterland wir beten,
Was unsre Pflicht ist, und zugleich um Sieg
Für Dich, was unsre Pflicht ist?
Weh uns! wir müssen unsre theure Amme,
Das Vaterland, verlieren, oder Dich,
Dich, unsern Trost im Vaterland! Wir finden
Gewisses Unglück nur, auch wenn Der siegt,
Dem wir es wünschen: entweder muß man Dich
Als Fremden, Abgefallnen durch die Straßen
In Ketten führen, oder im Triumph
Trittst Du auf Deines Vaterlandes Trümmer,
Und trägst die Palme, weil Du brav vergossen
Das Blut von Weib und Kind.

Alle Augenblicke hält sie inne in Erwartung einer Antwort: aber keine erfolgt. Sie mahnt ihn an die Möglichkeit einer Niederlage, nach welcher er die Schmach ertragen müsse, im Triumph durch Roms Straßen geführt zu werden; er schweigt. Dann bricht plötzlich ihr Unwille aus, und sie versichert ihm, daß sie seinen Sieg nicht überleben würde. Man beachte, wie gleichmäßig und gewichtig der Gang dieser Verse ist; es sind nicht die kurzen hervorgestoßenen Sätze, wie sie der Volumnia

in ihrer weniger ernsten Stimmung eigen sind; die Qual, welche sie erduldet, die Gewißheit, daß in ihren Händen die letzte schwache Hoffnung Roms liegt, hat ihre natürliche Reizbarkeit besiegt. Wieder hält sie inne in Erwartung einer Antwort. Coriolan erhebt sich ungeduldig, als wolle er die Gefühle abschütteln, welche ihn beherrschen; entschlossen hält Volumnia ihn davon zurück. Ihr Zorn, ihre Berufung auf das Vaterland haben ihre Wirkung gethan, wenngleich nicht so, wie sie es erwartete; nun weist sie wieder auf die Ehre hin, wie sie meist zu thun pflegt. Ihr Ton ist der des Begründens, und fällt schnell und scharf. Sie hält noch einmal an, und wie er stumm bleibt, so schreitet sie langsamer, aber mit wachsendem Pathos, zu der schweren Verdammung:

Du weißt, mein großer Sohn,
Das Ende dieses Kriegs ist ungewiß;
Gewiß ist nur, daß, wenn Du Rom eroberst,
Du einen Namen ernten wirst als Lohn,
Dem Flüche folgen, so oft man ihn nur nennt,
Von dem die Chronik schreibt: Der Mann war edel,
Sein letzter Frevel aber löscht dies aus,
Zerstört hat er sein Vaterland; sein Name
Bleibt aller Zeiten Abscheu.

Eine weitere Pause: noch immer bleibt Marcius stumm. Eine schreckliche Furcht ergreift sie: wird er, der ihr niemals Etwas verweigerte, ihre Bitte abschlagen? In plötzlicher Angst ruft sie aus: „Sohn, sprich zu mir!“ und wartet voll athemloser Spannung auf die Antwort; dann redet sie weiter, ihn ungestüm an seine edlere Natur mahnend: „Du strebtest nach der schönsten Art der Ehre“ — noch immer keine Antwort. Sie schreit mit der Leidenschaft der Verzweiflung: „Warum schweigst Du? Scheint's würdig Dir des edlen Manns, daß er der Kränkung stets gedenkt?“ Dann ruft sie Virgilia und das Kind an, ihr beizustehn und dann blitzt plötzlich der Zorn hervor:

— Kein Mann auf der Welt
Dankt seiner Mutter mehr; doch völlig achtlos
Läßt er mich schwatzen hier.

Mit großartiger Entrüstung fährt sie fort:

— Sprich, mein Gesuch
Sei ungerecht, und stoß' mich weg! wenn nicht,
So thust Du Unrecht, und die Götter strafen's,
Daß Du die Pflicht mir vorenthältst, auf die
Die Mutter Anspruch hat. — Er kehrt sich ab!

Das ist ein Aufschrei der Seelenangst: ihre letzte Hoffnung ist dahin; sie wendet sich an das Gefolge:

Zur Erde, Frau'n; beschäm' ihn unser Knie'n.

Vaterland und Ehre, Vernunftgründe und Entrüstung sind unnütz angerufen worden; wenn er ihrer Selbsterniedrigung widerstehn kann, so ist Alles vorüber. Einen Augenblick glaubt sie, er gebe nach, und zeigt auf den ahnungslos bittenden Knaben; doch des Vaters Antlitz verfinstert sich, und voll Zorn wendet auch sie sich ab. Da ergreift er sie bei der Hand; und nun weiß sie, daß derselbe Angriffsplan, welcher ihn hinausgetrieben hat, sich vor den Tribunen zu demüthigen, ihr auch jetzt zum Siege verholfen hat. Er hält ihre Hand einen Augenblick fest, ehe er spricht:

O Mutter, Mutter!
Für Rom hast Du glückhaften Sieg gewonnen,
Doch Deinem Sohn — glaub' mir, o glaub' es mir,
Ihm höchst gefährlich, hast Du ihn bezwungen,
Wenn nicht selbst tödlich ihm.

Und Volumnia erwiedert nicht ein Wort; sie weiß zu wohl, daß, indem sie um Gnade für ihr Vaterland gebeten, sie ihren einzigen Sohn dem Tode geweiht hat; — auch wie das Volk sie bei ihrer Rückkehr mit Freudengeschrei und Dankbezeigungen empfängt, vermag sie nicht zu antworten: sie fühlt, daß sie ihr einziges Kind verloren, daß die Stimmen, welche ihr Willkommen zujauchzen, ihn in den Tod gejagt haben. Ihrem Vaterlande hat sie das größte Opfer gebracht; und wie sie ihre Angst nicht Allen zeigen wollte, als Marcius im Kriege war, ebenso verbirgt sie auch jetzt ihren Schmerz und kehrt heim, um zu weinen.

„Der bestrafte Brudermord oder Prinz Hamlet aus Dänemark“ und sein Verhältniß zu Shakespeare’s Hamlet.

Von

Gustav Tanger.

Herr Prof. W. Creizenach in Krakau hat in den Berichten der philologisch-historischen Klasse der Kgl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften (Sitzung vom 12. Febr. 1887) seinen zweiten Beitrag der „Studien zur Geschichte der dramatischen Poesie im 17. Jahrhundert“ unter dem Titel veröffentlicht: ‘II. Die Tragödie „Der bestrafte Brudermord oder Prinz Hamlet aus Dänemark“ und ihre Bedeutung für die Kritik des Shakespeare’schen Hamlet.’ Die höchst interessante und viel Neues bietende Abhandlung verdient die vollste Beachtung besonders Derjenigen, welche sich mit der Frage nach dem Verhältniß des deutschen Hamlet (nach Cr. wollen auch wir ihn hier einfach D nennen) zu Shakespeare’s Hamlet, und dem der maßgebenden alten Ausgaben des letzteren (Quarto 1, 1603 = A, Quarto 2, 1604 = B, Folio 1, 1623 = F) unter einander eingehender beschäftigt haben; denn Jeder, der sich eine eigene Meinung über jene Frage gebildet hat, wird sich auf die eine oder andere Weise mit Cr.’s Argumenten abfinden und prüfen müssen, wie weit seine bisherigen Anschauungen etwa einer Modifikation bedürfen.

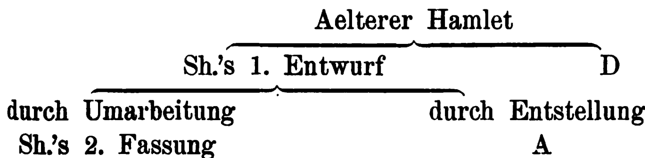
Da meine eigenen Hamlet-Untersuchungen, wenn auch nicht in ihrem Hauptresultat, so doch in mancherlei Punkten von untergeordneter Bedeutung durch Cr.’s Ausführungen betroffen werden,

möchte ich im Folgenden auf Grund erneuter Prüfung von D, und B versuchen, zu einem Urtheil über die Tragweite der .'schen Abhandlung zu gelangen.

Nach einer einleitenden, übersichtlichen Darstellung der wichsten Punkte aus der Geschichte des deutschen Stückes (dessen xt uns bekanntlich durch den Abdruck in Cohn's *Shakespeare Germany,* London 1865, leicht zugänglich gemacht ist) geht Cr., ıter Hinweis auf die mancherlei Versuche, D für die Geschichte ıd Kritik des Sh.'schen Hamlet zu verwerthen, dazu über, ı gedrängter Kürze einen Ueberblick der zum Theil noch immer tark auseinander gehenden Ansichten der Shakespeare-Forscher in Betreff der Entstehung des Sh.'schen Hamlet und des Verhältisses von A, B und F untereinander zu geben, um darauf die richtigsten Ansichten über die Herkunft von D und sein Verhältniß zu Sh.'s Hamlet zu verzeichnen:

Bernhardy, Latham und in neuerer Zeit auch der Harness-Prize-Essayist Widgery glauben, daß D auf den unzweifelhaft festgestellten „älteren Hamlet" zurückzuführen und von den zu Ende des 16. und im 17. Jahrhundert in Deutschland in zahlreichen Gesellschaften auftretenden englischen Schauspielern für ihre Zwecke zurecht gestutzt worden sei. „Keiner von den erwähnten Gelehrten hat jedoch mit hinlänglicher Präzision auseinandergesetzt, wie er sich die mit Sh. übereinstimmenden Bestandtheile von D erklärt, ob dadurch, daß Sh. das Alles schon in dem älteren Hamlet vorgefunden habe, oder dadurch, daß die wandernden englischen Komödianten auf dem Kontinent sowohl das Drama Sh.'s als auch das seines Vorgängers auf ihrem Repertoire hatten, und daß alsdann D durch Kontamination aus beiden Dramen entstanden sei." (Cr. p. 8).

Andere seien der Ansicht, daß die unbestreitbaren Aehnlichkeiten von D mit dem Sh.'schen Hamlet sich durch die Aufstellung der folgenden Abstammungstafel erklären lassen:



Dieser Anschauung scheine u. a. Furness (Variorum Hamlet) zu huldigen, auch ließe sich des zweiten Harness-Prize-Essayisten Herford Meinung sehr wohl damit in Einklang bringen.

Wieder Andere glauben, daß D auf A zurückgehe, so Elze und M. Koch. Diese Ansicht war bisher auch die meinige, wie ich in der Rezension der Harness-Prize-Essays (Anglia V, 2, S. 35 ff.) und in der Anzeige meiner in den *Transactions of the New Shak.-Soc.* 1880—1882, Part I, veröffentlichten Hamletstudien (Anglia VI, 2, p. 11 ff.) ausgesprochen habe.

Endlich haben noch Dyce, Genée, Furnivall gelegentlich die Vermuthung geäußert, daß dem D allerdings A zu Grunde liege, daneben aber auch der authentische Sh.'sche Hamlettext hier und da mitbenutzt worden sei.

Bei diesem Widerstreit der Meinungen sucht Cr. nun dadurch den wahren Sachverhalt zu ermitteln, daß er

1) (S. 9 ff.) die Uebereinstimmungen von D mit Sh.'s Hamlet (Q1. und Q2.) in dem allgemeinen Verlauf des Stückes und auch in einer Reihe von Einzelheiten zusammenstellt;

2) (S. 12 ff.) die Uebereinstimmungen zwischen D und A gegen B beleuchtet, wobei er die unzweifelhaften von den mehr oder minder zweifelhaften, d. h. auf bloßem Zufall beruhenden, Fällen zu sondern bestrebt ist.

3) (S. 15 ff.) die Uebereinstimmungen zwischen D und B gegen A aufführt und endlich

4) (S. 19 ff.) untersucht, in wie fern sich D von A sowohl wie von B unterscheidet, wobei er darauf hinweist, daß der Hauptunterschied zwischen D und Sh.'s Hamlet nicht in den vielfachen Aenderungen und Zusätzen, sondern „in dem völlig veränderten Gesammtcharakter“ des Stückes besteht. Cr. gelangt (S. 30) auf diese Weise zu dem freilich nicht neuen, aber doch durch ihn in dankenswerther Weise bestätigten Ergebniß des ersten Theiles seiner Untersuchungen, „daß D zum weitaus größten Theil auf Sh. zurückgeht und daß keine Veranlassung vorliegt, die nicht-Sh.'schen Bestandtheile aus einem anderen altenglischen (soll heißen: älteren englischen) Drama herzuleiten; sie für etwas Anderes zu halten als für Zusätze, wie sie die englisch-deutschen Komödianten auch sonst in ihre Repertoirestücke einzufügen pflegten.“

Diesem Resultat wird man gern zustimmen, ohne sich freilich dadurch mit allen einzelnen Ausführungen Cr.'s bedingungslos einverstanden zu erklären. So will es mir scheinen, als ob Cr. in der Anmerkung S. 19 f. der vielbesprochenen Umstellung gewisser Scenen in A (Furness's Abdruck, Zeile 755 ff., vgl. *Transactions* p. 172 ff.) und der in diesem Punkte hervortretenden Aehnlichkeiten zwischen

und A zu wenig Bedeutung beilegt. Er sagt: „In A sind an dieser Stelle die Scenen in nachfolgender Weise geordnet: zuerst das Gespräch zwischen Polonius und dem Königspaare 755 ff., dann Hamlet's Monolog und sein Gespräch mit Ophelia, und hierauf erst das Gespräch zwischen Hamlet und Polonius. Dagegen folgt in B auf das Gespräch zwischen Polonius und dem Königspaare (II, 2) sogleich das Gespräch zwischen Hamlet und Polonius, und erst später (III, 1) Hamlet's Monolog und sein Gespräch mit Ophelia. Wenn nun A und D darin gegen B übereinstimmen, daß in beiden auf das Gespräch zwischen Polonius und dem Königspaar sogleich die Scene zwischen Hamlet und Ophelia folgt, so kommt diese Uebereinstimmung für uns nicht in Betracht, da ja das in B vorhergehende, in A nachfolgende Gespräch zwischen Hamlet und Polonius in D überhaupt nicht vorhanden ist.“ Prüft man nun nicht bloß die von Cr. in Betracht gezogenen Theile, sondern auch alles das, was in B, A und D ihnen noch anhängt, resp. zwischen sie eingefügt ist, so stellt sich die Sache folgendermaßen dar (von den Namensunterschieden sei der besseren Vergleichbarkeit halber hier abgesehen):

B.

1. Polonius und Königspaar.
2. Hamlet und Polon. I (*Fishmonger*).
3. Hamlet, Rosencrans und Guildenstern.
4. Hamlet, Ros., Guild., Polon. II (Rossius; Pol. kündigt die Schauspieler an.)
5. Hamlet, Ros., Guild., Polon., Schauspieler.
6. Hamlet's Monolog I (*O what a rogue etc.*).
7. Königspaar, Polon., Ophelia, Ros. und Guild.
8. Hamlet's Monolog II (*To be or not to be etc.*)
9. Hamlet und Ophelia.
10. König und Polonius. Ersterer glaubt nicht an Hamlet's Wahnsinn und faßt den Plan, Hamlet nach England zu schicken. Polonius will Hamlet weiter ausforschen.

A.

1. Polonius und Königspaar (auch Ophelia tritt mit auf, spricht aber während dieser ganzen Scene kein Wort).
8. Hamlet's Monolog II.
9. Hamlet und Ophelia.
10. König und Polonius (im allgemeinen wie in B, nur fehlt die ausdrückliche Erwähnung der Verschickung Hamlet's nach England).
2. Hamlet und Polonius I (*Fishmonger*).
3. Hamlet, Ros. und Guild.
4. Hamlet, Ros., Guild., Polon. II (Rossius; Polon. kündigt die Schauspieler an).
5. Hamlet, Ros., Guild., Polon. und Schauspieler.

6. **Hamlet's Monolog I.**
7. **Königspaar, Polon., Ros. und Guild.**

D (Akt II, Sc. 2 ff.)

1. **Polonius und Königspaar, und gleich darauf (Sc. 3) Ophelia.** Auch nach A ist hier Ophelia auf der Bühne.
9. **Hamlet und Ophelia.**
10. **König und Polonius.** Ersterer glaubt nicht an den Wahnsinn Hamlet's. Es wird vom Könige nur allgemein gesagt, daß Hamlet „an die Seite oder gar ums Leben" zu bringen sei, England aber wird hier wie in A noch nicht erwähnt. Eine solche Diskretion aber steht gar nicht im Einklang mit dem Verfahren, welches sonst in D beobachtet wird. Sobald die Personen sich Etwas vornehmen, plaudern sie das plump in all seinen Einzelheiten aus.
4. **Hamlet und Polonius II** (Letzterer kündigt die Schauspieler an).
5. **Hamlet, Polonius und die Schauspieler.**

Die Monologe Hamlet's fehlen als solche in D; ganz schwache Spuren ließen sich wohl hier und da in anderen Theilen verstreut nachweisen. Rosencrantz und Guildenstern fehlen als Höflinge; Einzelnes von dem, was sie zu sagen haben, ist in veränderter, aber immer noch erkennbarer Form nach Bedarf andern Personen in verschiedenen Scenen in den Mund gelegt worden; im allgemeinen sind sie zu den Banditen von D umgestaltet worden. So fehlt auch die '*Fishmonger*'-Unterhaltung zwischen Hamlet und Polonius nicht, ohne eine Spur in D II 3 (Polonius' Aeußerung, daß auch er in seiner Jugend arg von der Liebe geplagt worden sei) zurückzulassen. Ganz ähnlich sind bei der Herstellung von A manche Theile des Sh.'schen Textes unter den Fingern des Piraten in Stücke gegangen und hier oder da unter andere Theile verstreut worden, wie ich in den *Transactions* mehrfach nachweisen konnte.

Im Uebrigen aber machen es die obigen Listen m. E. zweifellos, daß die Uebereinstimmung zwischen D und A sich nicht bloß auf die von Cr. angezogenen, sondern, soweit sie überhaupt in D nachweisbar sind, auf alle Theile erstreckt, die in A auf No. 9 folgen. Hier wenigstens muß also A dem D zu Grunde gelegen haben.

Wenn Cr. (S. 28 f.) in Betreff der gern als ein Hauptbeweis für die Abstammung des D aus einem älteren englischen Hamlet in's Feld geführten Antwort Hamlet's (in D III, 10: „Ja, König, schickt mich nur nach Portugall, auf daß ich nimmer wieder komme, das ist das Beste") auf des Königs Mittheilung, der Prinz solle nach England, nicht zugiebt, daß diese Erwähnung Portugals in ihrer Vereinzelung beweiskräftig sei, so stimme ich ihm gern darin bei.

Er sieht freilich darin auch eine Anspielung, vielleicht auf ein „Ereigniß aus der Zeit des holländisch-portugiesischen Krieges . . . der sich in Folge der Annexion portugiesischer Kolonien durch die Holländer zur Zeit der spanischen Herrschaft in Portugal (1580—1640) entspann und sich nach der Neubegründung des portugiesischen Königreichs noch bis zum Jahre 1669 hinzog. In diesem Falle wäre die Anspielung vermuthlich von den Komödianten bei Gelegenheit einer ihrer zahlreichen Wanderungen in Holland eingeschoben worden.“ Ich habe mich meinerseits nie entschließen können, eine „Anspielung“ auf irgend ein bestimmtes geschichtliches Ereigniß in dieser Erwähnung Portugals zu erblicken. Es lag durchaus nicht in der Art des D-Bearbeiters resp. der wandernden Schauspieler Anspielungen zu machen; dafür waren sie zu ungeschickt: wohl aber lassen sich solche Leute keine Gelegenheit entgehen, Anspielungen zu plumpen, vollständigen Erzählungen breitzutreten, so z. B. in der bekannten Schilderung in D, wie die Straßburger Gattenmörderin durch eine Theatervorstellung zu einem Geständniß ihrer Schuld gebracht wurde. Hier bietet A nur eine Andeutung (Furn. 1129 f.)

I haue heard that guilty creatures sitting at a play,
Hath, by the very cunning of the scene, confest a murder.

Aehnlich gaben Zeilen wie die in A (Furn. 885 f., u. 888—890):

For wise men know well enough,
What monsters you make of them, ...
. . . .
Nay, I haue heard of your paintings too,
God hath giuen you one face,
And you make yourselues another —

dem Bearbeiter von D (resp. schon vorher den Komödianten) einen Anlaß, die nach Cr. p. 26 auch in andern deutschen Stücken jener Zeit vorkommende Anekdote von dem Kavalier in Anion einzuschieben, der in der Brautnacht erleben mußte, wie seine wunderbar schöne Braut, ihrer künstlichen Reize entkleidet, einem Gespenst glich. Es ließen sich noch andere Fälle plumper Ausarbeitung kurzer im Original enthaltenen Andeutungen aus D anführen; doch werden die beiden obigen schon genügen, um zu zeigen, wie unwahrscheinlich die Annahme einer Anspielung in der fraglichen Stelle ist. In der Rezension der Harness-Prize-Essays (Anglia V, 2 S. 37) bemerkte ich hierzu: „Vielleicht war für die Zeit der Abfassung des „Brudermordes“ mit Portugal, wie heute etwa mit dem

Pfefferlande, die Idee einer völligen, unwiderruflichen Trennung (resp. Nimmerwiederkehr) verbunden; es verlohnte sich wohl, in der zeitgenössischen deutschen Literatur darauf zu achten." Nun darf aber nicht unberücksichtigt bleiben, daß Hamlet, treu seinem vorher oft genug ausgeplauderten Vorhaben „zu simulieren", auch in dieser Scene mehrfach sich den Anschein des Wahnsinns giebt, so wenn er z. B. (nach Shakespeare) zum Könige sagt: „Nun Adieu, Frau Mutter!" So auch, wenn er am Schlusse der Scene die beiden ihm als Diener mitgegebenen Mordgesellen an die Hand nimmt und sagt:

> So kommt denn, ihr noblen Gesellen,
> Laßt uns fahren, laßt uns fahren nach England,
> Nehmt das Bötchen in die Hand,
> Du bist ja ein braver Quant.
> Laßt uns fahren, laßt uns fahren nach England.

Wäre es nicht ganz erklärlich, wenn er auch bei der wunderlichen Verdrehung der Worte des Königs („Wir haben ... beschlossen, Euch nacher England zu schicken . . ."), wie sie in seiner oben angeführten Antwort doch liegt, nur „simuliert"?

Die von mir oben in dem Namen Portugal vermuthete Nebenbedeutung würde dem Simulieren hier noch besondere Würze für das Publikum gegeben haben; andrerseits gestehe ich gern, daß die Auffassung der fraglichen Stelle in dem zuletzt entwickelten Sinne jene Nebenbedeutung entbehrlich erscheinen läßt.

Wenn man trotz solcher gelegentlichen Meinungsverschiedenheiten sich im Allgemeinen mit Cr.'s Argumentation im ersten Theile seiner Untersuchung und mit ihrem Ergebniß einverstanden erklären kann, so liegt die Sache wesentlich anders in dem zweiten Theile (S. 30 bis Schluß S. 43), wo Cr. bemüht ist, zu ermitteln, welche Fassung des Sh.'schen Hamlet dem D zu Grunde gelegen habe. Er wird dabei zu der Annahme einer Fassung Y des Sh.'schen Stückes als Quelle von D geführt, die diejenigen Theile von A und B enthielt, in denen D mit A gegen B, resp. mit B gegen A übereinstimmt (vgl. oben Cr.'s Zusammenstellungen, Gruppe 2 u. 3). Ich will schon hier nicht verhehlen, daß in den allermeisten Fällen mir dabei die Beweisführung Cr.'s nicht so sicher und erfolgreich zu sein scheint wie in dem ersten Theile seiner Abhandlung, weil m. E. die vergleichenden Gruppen Cr.'s wohl genügen, um im Allgemeinen die Abstammung von D aus Sh.'s Hamlet plausibel zu machen, die dritte Gruppe (D und B gegen A) aber nicht stichhaltig und

beweiskräftig genug ist, um die Annahme von Cr.'s Y als Quelle von D nöthig zu machen.

Zugegeben, daß Einiges in D über A hinaus auf eine andere Quelle hinweise. Dann ist, meint Cr. (S. 30) „leicht einzusehen, daß ... D nur auf zweierlei Weise entstanden sein kann. Entweder es wurden von den wandernden Schauspielertruppen einige Lesarten der einen Fassung in die andere übernommen oder das deutsche Drama muß auf einer Fassung des Sh.'schen Hamlet beruhen, in welcher sowohl die in D befindlichen Eigenthümlichkeiten von A als auch die in D befindlichen Eigenthümlichkeiten von B neben einander vorhanden waren." Die erstere Möglichkeit verwirft Cr. als höchst unwahrscheinlich; „Dasjenige, wodurch Sh.'s Hamlet sich den englischen Komödianten als ein bühnenwirksames, für ihre Zwecke brauchbares Stück empfehlen konnte, war durchweg in beiden Fassungen in gleicher Weise vorhanden. Es ist schlechterdings nicht abzusehen, wie Jemand hätte auf den Gedanken kommen können, die ... bloß in B oder bloß in A vorkommenden Stellen aus dem einen Text herauszusuchen und in den andern einzufügen. Daß die Einfügung der Stellen aus A in einen auf B beruhenden Text vollends undenkbar wäre, mußte sofort einleuchten. Ebenso undenkbar wäre auch das umgekehrte Verfahren, denn die charakteristischen Vorzüge von B — der reine dichterische Sprachausdruck und die unverkürzte Vollständigkeit der philosophischen Raisonnements — konnten ja für die wandernden Komödianten gar nicht in Betracht kommen".

Daß alsdann nur Y übrig bliebe, leuchtet ein. Aber so unwahrscheinlich wie Cr. wird nicht jeder die erste Möglichkeit finden. Offenbar wird hierbei Alles auf die Natur der von ihm aufgezählten Uebereinstimmungen zwischen D und B gegen A ankommen, da ja nur sie über A hinausweisen und das Postulat Y nahelegen. Ehe wir jedoch zu einer eingehenden Prüfung jener Uebereinstimmungen schreiten, wird es nicht überflüssig sein, einige Punkte in Betreff der wahrscheinlichen Entstehungsweise und der thatsächlichen Ueberlieferung und Beschaffenheit des D wieder in Erinnerung zu bringen.

Die früheste Erwähnung eines durch die „Engelender" in Dresden aufgeführten Hamlet stammt vom 24. Junius 1626. Die Abschrift des uns bekannten deutschen Hamlet, welche der Bibliothekar H. A. O. Reichard in Gotha für seine Mittheilungen über das Stück benutzt hat, nunmehr aber verschollen ist, trug das Datum 27. Okt. 1710. Den ersten uns erhaltenen Abdruck des

vollständigen D besorgte derselbe Reichard in seiner Zeitschrift *Olla Potrida* 1781, Theil II, p. 18—68. Die Frage, ob wir den uns vorliegenden Text des deutschen Hamlet als eine authentische Uebersetzung eines englischen Stückes zu betrachten oder ob wir ihn für eine freie Bearbeitung zu halten haben, muß nach allen bisherigen Ermittlungen entschieden in dem letzteren Sinne beantwortet werden. Selbst die schon 1620 (s. l.) veröffentlichte Sammlung von deutschen Bearbeitungen englischer Komödien und Tragödien, hält Cohn, *Shakespeare in Germany* (ch. V, p. CIV ff.) nicht für authentische Uebersetzungen, sondern für '*adaptations of uneducated speculators, whose object was to spoil the market for the English, and to appropriate their subjects for the benefit of German companies who had begun to compete with the English at an early period.*' Er fügt (ib.) hinzu: '*It is impossible to imagine for a moment that the English actors themselves made this collection, as has often been asserted.*' Auf S. CV f. giebt er Beweise für die Behauptung, daß die deutschen Piraten während der Vorstellungen sich durch Nachschreiben das Material zu ihren Bearbeitungen verschafften. Zwei Punkte, welche er dabei erwähnt, erfahren aus dem ebenso entstandenen A eine überraschende Bestätigung. Wenn er S. C findet, daß an vielen Stellen in jenen deutschen Stücken die Rede mit einem „&c" abbrechen und so ohne Sinn oder wenigstens ohne Schluß bleiben, und darin einen Beweis sieht, daß der Schreiber den Schluß entweder nicht erfaßt oder nicht verstanden hat, so erinnert das an die von mir bereits (*Transact.* S. 183) berührte Stelle in A (*Furn.* 1256) '*and so forth*', zu der ich bemerkte, daß sie aussähe '*as if X* (d. h. der A-Pirat) *had thoughtlessly allowed an "&c" to pass from his notes into the text.*' Wenn ferner Cohn darauf aufmerksam macht, daß sich zuweilen eine Verwirrung in der Vertheilung der Reden unter die verschiedenen Personen bemerkbar mache, so habe ich (*Transact.* S. 168) auch hierzu bei meiner Vergleichung der beiden Quartos einige Parallelen gefunden. — In den deutschen Stücken der erwähnten Sammlung von 162[illegible] kehren stereotype Phrasen immer wieder (Cohn S. CVI), ja sogar ganze Scenen werden aus einem Stück in andere verpflanzt: die Späße der Clowns in den verschiedenen Stücken sind vielfach dieselben — "*the characters say: 'Now will I do this' and afterwards 'Now I have done that*". Fast alle eben aufgeführten charakteristischen Merkmale der deutschen Stücke treten dem Leser auf den ersten Blick auch in D entgegen, und die allgemeine B

schaffenheit des deutschen Hamlet ließe von vorn herein auf einen ähnlichen piratischen Ursprung desselben schließen, selbst wenn die in D von Hamlet den reisenden Schauspielern gegenüber getadelten Uebelstände und Verderbnisse in ihrer Kunst nicht durchaus solche wären, die, wie Cr. S. 26 treffend bemerkt, genau auf die deutschen Bühnenverhältnisse des 17. Jahrhunderts passen. Dazu kommt noch, daß in D mehrfach die Schauspieler ausdrücklich als „Teutsche" gekennzeichnet werden, was mir ein bisher noch nicht genügend beachtetes Moment zu sein scheint.

Wenn nun die Wahrscheinlichkeit, daß D selbst in seiner ursprünglichen Fassung nur eine deutsche Raubausgabe des wirklich von den Engländern in Deutschland aufgeführten Stückes war, unsern Glauben an den Wert von D für die Kritik des Sh.'schen Hamlet arg zu erschüttern geeignet ist, so wird dieser geringe Wert noch mehr beeinträchtigt, wenn wir bedenken (Cr. S. 3), daß „das Stück sich von einer Truppe zur andern fortpflanzte und dabei im Laufe eines Jahrhunderts mannigfachen Umgestaltungen unterlag." Von den ursprünglich etwa noch vorhandenen Uebereinstimmungen zwischen D und Sh.'s Hamlet gingen auf diese Weise gewiß viele verloren; andrerseits bot sich auf den hundertjährigen Irrfahrten des Stückes ohne Zweifel reichliche Gelegenheit zu Zusätzen verschiedenster Art.

Alle diese Erwägungen lassen es natürlich erscheinen, daß D im Wesentlichen nur in den allgemeinen Umrissen der Handlung, d. h. in dem mit Sh.'s Stück übereinstimmt, was dasselbe, wie Cr. sagt, als „bühnenwirksam" empfehlen konnte.

Wie A aus dem authentischen Hamlet im allgemeinen nur die bühnenwirksamen Elemente und den Gang der Handlung geraubt hat, während die dichterische Schönheit und Vollendung bis auf geringe Spuren verschwunden sind, so darf in D im allgemeinen auch Nichts weiter erwartet werden. Wir werden daher gut thun, uns etwaigen speziellen Uebereinstimmungen zwischen D und dem authentischen Sh.'schen Texte gegenüber sehr skeptisch zu verhalten.

In der That sind nun m. E. bei weitem die meisten der 19 Punkte, in denen Cr. Uebereinstimmungen zwischen D und B findet, nicht dazu angethan, uns eine andere Meinung über D aufzunöthigen:

1) In der im Einzelnen völlig frei behandelten Anfangsscene in D sagt die erste Schildwache: „Ob es gleich kalt ist, habe ich

doch einen Höllenschweiß ausgehalten.“ In B I, 1, 8 sagt Francisco:

— 't is bitter cold
And I am sick at heart.

Die Erwähnung der Kälte findet sich auch in A (Furn. 72 f.), freilich in der zweiten Plattform-Scene, die aber in D bekanntlich mit der ersten zu einem Ganzen verschmolzen ist. Wir haben schon oben bemerkt, daß gewisse Theile des Originals in D umgestellt und nach Bedarf hier oder dort verwendet worden sind. Das englische '*I am sick at heart*' aber kann nicht als gleichbedeutend mit dem „Höllenschweiß“ in D gelten: in B fühlt sich die Schildwache unbehaglich in Folge des Postenstehens und der Kälte, in D rührt der „Höllenschweiß“ ausgesprochener Weise von der Angst her, die die Schildwache wegen des „alle Viertelstunden“ erscheinenden Geistes ausgestanden hat. Der Zusammenhang zeigt auf's Deutlichste, daß hier D Nichts weiter als A zur Grundlage fordert.

Auf das Vorkommen des Namens Francisco in DB gegen A komme ich weiter unten zurück.

2) D I, 5. Der Geist sagt: „Höre mich, Hamlet, denn die Zeit kommt bald, daß ich mich wieder an denselben Ort begeben muß, wo ich hergekommen.“

B I, 5, 2.

My houre is almost come
When I to sulphrous and tormenting flames
Must render vp my selfe.

Cr. fügt hinzu: Fehlt in A. Ich finde aber: A Z. 95: '*briefe let me be*' und Z. 109 f.:

but soft, me thinkes
I sent the mornings ayre, briefe let me be.

Darin liegt doch zur Genüge angedeutet, daß der Geist bald fort muß. Wohin? In D heißt es ganz matt und prosaisch: an den Ort, wo ich hergekommen. Ist es wohl denkbar, daß sich der Bearbeiter von D das dem populären Glauben so prächtig entsprechende, packende

to sulphrous and tormenting flames

hätte entgehen lassen, wenn er es hätte haben können?

3) Siehe weiter unten.

4) Die ganz freien Wortspiele über Consens (D 1, 7) sollen nach Cr. auf die Zeile in B I, 2, 58 hinweisen: *Vpon his will I*

'd. *my hard consent.* Aber A (Z. 162) bietet denselben Gedanken B, nur spricht Corambis dort von einem '*forced graunt.*' Bei in D leicht zu bemerkenden Sucht, möglichst Fremdwörter t der deutschen zu verwenden (Hamlet permittiert den Schaulern zu agieren; Horatio visitiert die Wachen; Hamlet soll riert sein; der König hat Adhærenten; die Solennitäten sind ustellen; u. s. w.), lag kein Wort so nahe wie Consens. Ich e diese Uebereinstimmung für bloßen Zufall.

5) D II, 2:

Prinz Hamlet ist toll, ja so toll als der griechische Tolleran jemals gewesen.
ig: Und warum ist er toll?
ambus: Darum, daß er seinen Verstand verloren.

I, 2, 92:

your noble sonne is mad:
Mad call I it, for to define true madness
What ist but to be nothing else but mad.

Z. 757:

Certaine it is that hee is madde:
Mad let vs grant him then.

Hier soll D dem B ähnlicher als dem A sein. Der Rest der inen Scene in D zeigt, daß es den Schauspielern nur auf ein r armselige Scherze ankam; denn der König fragt weiter: Wo er denn seinen Verstand verloren? und erhält die Antwort: weiß ich nicht, das mag Derjenige wissen, welcher ihn gefun- hat. Uebrigens stammt die Anregung zu diesen Späßen aus im übrigen in D fehlenden Kirchhofsscene, wo in dem Gespräch Clowns sich ganz Aehnliches findet: A (Z. 1926 ff.):

n.: . . . . *how came he madde?*
on: *Ifaith very strangely, by loosing of his wittes.*
n.: *Vpon what ground?*
on: *A this ground, in Denmarke.*

6) „In D II, 6 und B II, 2, 623 spricht Hamlet in einem Molog die Absicht aus, die Schauspieler sollten Etwas in der Art e die Ermordung seines Vaters aufführen, in A nicht.“ Der nze Verlauf des Stückes würde hinreichen, Hamlet in D sein rhaben aussprechen zu lassen. Dazu kommen Stellen wie: A 1095—1100 und am Schlusse seines Monologs, 1135:

I will haue sounder proofes:
The play's the thing
Wherein I'le catch the conscience of the King.

Während Hamlet in D gar nicht oft genug ankündigen kann, daß er simulieren will oder simuliert, sollte er seine Absicht mit dem Schauspiel ganz für sich behalten?

7) Siehe weiter unten.

8) In D und B wird das Ehepaar im eingelegten Schauspiel als König und Königin bezeichnet, in A in der einen Bühnenanweisung (nach 1259) als König und Königin, in der andern (nach 1273) als Herzog und Herzogin. Soll das Etwas beweisen? Es genügt doch, daß die Bezeichnung König und Königin in A nicht fehlt.

9) Hamlet sagt in D III, 8 zu Horatio: „Sahet ihr, wie der König sich entfärbte, als er das Spiel sahe? Hor.: Ja, Ihro Durchlaucht, die That ist gewiß. Haml.: [Er hat] eben also meinen Vater getödtet, wie ihr in diesem Schauspiel gesehen.“ Wenn Cr. hier auf die betreffende Stelle in B III, 2, 298 verweisen zu müssen glaubt, so scheint er übersehen zu haben, daß A (1352—54):

Hor.: *The king is moued, my lord.*
Ham.: *I, Horatio, I'le take the Ghosts word*
For more then all the coyne in Denmarke

im Verein mit dem ganzen Verlauf des Stückes bis zu dieser Stelle ausreicht, um jenen Theil in D ohne B zu erklären.

10) In D III, 6 redet Hamlet den Geist an: „Ach werther Schatten meines Vaters, stehe still! Ach, ach, was ist dein Begehren? Forderst du Rache?“

B III, 4, 103:

Saue me and houer ore me with your wings
You heauenly gards: what would your gracious figure?

Diese Anrede „Werther Schatten“ erinnert zu sehr an die Stelle D I, 5: Rede, Du seeliger Schatten meines königlichen Herrn Vaters — um nicht als selbständige Einflickung zu erscheinen. Im Uebrigen weist hier Nichts stärker auf B als auf A, ja, wenn man erwägt, daß Hamlet in den obigen Worten ausdrücklich an die Rache erinnert, und in A (1505 f.) sagt:

Doe you not come your tardy sonne to chide
That I thus long haue let reuenge slippe by?

so glaube ich in diesem Punkte eher einen Hinweis auf A als auf B erblicken zu dürfen, da das Wort *reuenge* an jener Stelle in *B* ganz fehlt!

11) Siehe weiter unten.

12) „In D IV, 5 und B IV, 7 wird die Nachricht von Hamlet's Rückkehr während der Unterredung des Königs mit Laertes gemeldet, in A ist dem König dies Ereignis schon bei Beginn der Unterredung bekannt, Z. 1783."

Die scheinbare Uebereinstimmung zwischen D und B ist auch hier belanglos. A weicht hier bekanntlich ganz von dem echten Sh.'schen Texte ab. Die erste Mittheilung von Hamlet's Rückkehr erhält der Zuschauer in jener bei Sh. selbst fehlenden A-Scene zwischen der Königin und Horatio.

Da nun in D auch der König davon benachrichtigt werden mußte, so lag es nahe, dem Hofnarrn Phantasmo diese Mittheilung zu übertragen, damit darauf der König und Leonhardus (Laertes) ihren Racheplan verabreden können. Uebrigens ist dieser Theil nur eine Wiederholung eines vorhergehenden. Man vergleiche D IV, 3:

Phant.: Neue Zeitung, Monsieur König! Hauptneue Zeitung!
König: Was ist es, Phantasmo?
Phant.: Leonhardus aus Frankreich ist wieder zu Hause kommen.
König: Das ist uns lieb, laßt ihn vor uns kommen.

mit D IV, 5:

Phant.: Herr Vetter König, noch mehr neue Zeitung.
König: Was bringst Du wieder vor neue Zeitung?
Phant.: Prinz Hamlet ist wieder kommen.
König: Der Teufel ist wieder kommen, und nicht Prinz Hamlet.
Phant.: Prinz Hamlet ist wieder kommen, und nicht der Teufel.

13) Daß in D und B der König zu Laertes die große Liebe der Königin zu ihrem Sohne und die Beliebtheit Hamlet's beim Volke als Grund angiebt, weshalb er nicht persönlich und offen gegen Hamlet einschreite, scheint mir ebenfalls bedeutungslos zu sein. Dasselbe geht aus A auch deutlich genug hervor:

Z. 170 und 172:

Being the joy and halfe heart of your mother
. . . .
All Denmarks hope . . . .

Außerdem ist aber der D-Text im Einzelnen auch an dieser Stelle (Akt IV, 3 ff.) so durchaus abweichend von Sh., daß es auch ohne die entsprechenden Stellen in A mißlich wäre, hier auf Aehnlichkeiten viel Gewicht zu legen.

14) „In D V, 2 und B V, 2 erzählt Hamlet dem Horatio, wie er auf der Reise nach England den Anschlägen gegen sein Leben entging, in A erfahren wir dies Alles in einem Gespräch Horatio's

mit der Königin, das in D und B fehlt. In D und B weist Hamlet während dieses Gespräches mit Horatio darauf hin, daß er seine Rettung der göttlichen Allmacht verdanke.“ — Will man dem letzteren Punkte durchaus Bedeutung beimessen, so ist daran zu erinnern, daß es auch in der A-Scene zwischen Horatio und der Königin (Zeile 1779) heißt:

Thankes be to heauen for blessing of the prince.

Diese A-Scene fehlt allerdings in D; sie ist aber nach der beliebten Manier zu der Banditenscene (D IV, 1) ausgearbeitet worden, in der uns Hamlet's Errettung auf der Bühne vorgeführt wird. Da in Hamlet's späterem Gespräch (D V, 2) mit Horatio der Letztere natürlich auch Bescheid wissen muß, da sich ferner der Inhalt der Banditenscene wohl als besonders bühnenwirksam empfahl, so geschah hier eine wohlgemeinte, aber herzlich ungeschickte Wiederholung in Erzählungsform von dem, was vorher bereits auf der Bühne vorgeführt worden war. Daß wir es hier mit einer selbständigen Schöpfung und sonach höchstens mit einer zufälligen Uebereinstimmung zwischen D und B zu thun haben, wird um so wahrscheinlicher, als wir auch in D I, 5 genau dasselbe Verfahren beobachten können: zuerst sieht der Zuschauer den Geist und Hamlet auf der Bühne und hört die ganze Ermordungsgeschichte, und gleich darauf erzählt Hamlet fast mit denselben Worten wie der Geist seinem Freunde das eben Gehörte.

15) Die Uebereinstimmung, daß Hamlet in D V, 3 von Phantasmo mit: „Willkommen zu Hause, Prinz Hamlet“ und in B V, 2, 82 von Ostrik mit:

Your Lordship is right welcome backe to Denmarke

begrüßt wird, während die Begrüßungsformel in A (2020) lautet:

Now God saue thee, sweete prince Hamlet,

ist zu geringfügig, ihre Zufälligkeit zu leicht möglich, um ihr irgend welche Beweiskraft zuzuerkennen.

16) Diese Nummer darf füglich hier unberücksichtigt bleiben, da Cr. selber (vgl. auch S. 42 seiner Abhandlung) hier nur eine etwas kühne Vermuthung aufstellt.

17) „In D V, 6 entschuldigt sich Hamlet vor Beginn der Fechtscene wegen seiner mangelhaften Uebung in der Fechtkunst; Leonhardus erwidert ihm: „Ich bin Ihro Durchlaucht Diener, Sie scherzen nur“. Ebenso erwidert er B V, 2, 268: *You mock me, Sir.* Fehlt in A.“

Hamlet gesteht aber doch auch in A seine Schwäche im
en ein, Z. 2059: *Your maiestie hath laide a the weaker side.*
gens geht in D V, 5 schon die Aeußerung Hamlet's voraus:
Majestät wollen mir verzeihen, denn ich in den Rappier wenig
bin. Leonhardus aber kommt kürzlich aus Frankreich, also
ch ohne Zweifel wird gut exerciert haben, darum wollen Sie
entschuldiget halten.“ Auch sonst noch entschuldigt sich
et in D so auffallend, daß hier die Abweichung von Sh. ganz
ch zu Tage tritt. Dazu kommt, daß die betreffenden Aus-
e („Sie scherzen nur“ und ‘*you mock me*’) im Englischen und
utschen keineswegs genau dasselbe bedeuten. Die betreffende
freie Stelle in D lautet (Akt V, 6): „Wohlan denn, Leonhardus,
mmet denn an, wir wollen zusehn, wer dem Andern die Schellen
anhängen. Wo ich aber einen Excess begehen möchte, bitte
t excusieren, denn ich lange nicht gefochten“ — worauf Leon-
ts die oben zitierte Antwort giebt. Auch hier also dürften
s mit einem bloßen Zufall zu thun haben.

18) Hamlet ruft in D dem sterbenden Leonhardus, der ihn um
ihung bittet, zu: „Der Himmel geleite deine Seele!“

Laertes (B V, 2, 339) sagt zu Hamlet:

Mine and my fathers death come not vppon thee,
Nor thine on me!
t: *Heauen make thee free of it.*

Der Gedanke ist in B offenbar ein durchaus anderer. Auch
tritt deutlich die Gegenseitigkeit der Verzeihung hervor; in
er scheint es, als hätte Hamlet nur zu verzeihen, Leonhardus
um Verzeihung zu bitten. Bei solcher Abweichung in D von
rauchen wir in dem bei Sterbescenen so gewöhnlichen Worte
nel—*Heauen* wiederum nichts weiter als Zufall zu erblicken.

19) „In D und B äußert Hamlet vor seinem Tode, daß er den
inbras (in D Fortempras) zum Nachfolger wünscht; in A wird
on Nichts erwähnt.“ Die Schlußscene in A, die in D fehlt
in welcher Fortenbrasse selber auftritt, seine ‘*rights of memory*’
las Dänische Königreich erklärt und seine Absicht kund giebt,
lben nunmehr geltend zu machen, reicht m. E. aus, um auch
Uebereinstimmung als eine zufällige zu charakterisieren. In
bigen etwas unbestimmt gehaltenen Angabe Cr.'s sieht dieselbe
bedeutsamer aus als sie in Wirklichkeit ist. In D sagt Hamlet:
h bitte ich euch, lieber Horatio, und bringet die Krone nach

Norwegen an meinen Vetter, den Herzog Fortempras, damit das Königreich nicht in andere Hände falle.“ In B:

But I doe prophecie th' ellection lights
On Fortinbraſſe, he has my dying voyce,
So tell him.

Zunächst also ist von einer Reise Horatio's nach Norwegen in B nicht die Rede. Ferner tritt in D Hamlet's Interesse und Sorge für den Staat überhaupt mehr in den Vordergrund als bei Shakespeare; man wünschte in D mit Recht das fernere Schicksal des Reiches für das Publikum nicht im Ungewissen zu lassen; die Schlußscene von A gab die nöthigen Winke; Hamlet, nach dem Tode des Königs der rechtmäßige Inhaber der Krone, vermacht sie eigenmächtig dem Fortempras, und da auch in A von einer '*election*', von einer '*dying voyce*' (wonach Sh. Dänemark als Wahlkönigreich aufgefaßt wissen wollte) keine Rede ist, Fortenbrasse vielmehr von absolutistischen '*rights of memory*' spricht, so stimmt hier D und A wiederum gegen B in einem bedeutsamen Punkte überein.

Wir haben somit gesehen, daß die große Mehrzahl der von Cr. aufgeführten Uebereinstimmungen zwischen D und B sich zum Theil sehr wohl auch aus A erklären lassen, zum Theil auf bloßem Zufall beruhen können. Auch Cr. (S. 30) selber sieht Zufall in der Uebereinstimmung zwischen

D V, 2:

Hamlet (zu seiner Mutter): Weint ihr? Ach laßts nur bleiben, es sind doch lauter Crocodillsthränen,

mit ähnlichen Stellen bei Saxo und Belleforest ('*Sous le fard d'un pleur dissimulé, vous couvriez l'acte le plus misérable*'). Ebenso ist es nach Cr. Zufall, wenn in A (1426) und D III, 2 ausdrücklich darauf hingewiesen wird, daß Claudius den alten Hamlet im Schlafe getödtet habe; und man wird ihm schwerlich darin widersprechen. Mehr aber als in dem letzterwähnten Punkte muthe ich dem Zufall nirgends zu. Ich habe deshalb auch einige oben übergangene Punkte der Uebereinstimmung noch besonders zu beleuchten.

Nr. 7. „In D II, 7 sagt Hamlet zu den Schauspielern:

Ich bin ein großer Liebhaber eurer Exercitien und meine es nicht übel, denn man kann in einem Spiegel seine Flecken sehen.

In B III, 2, 23 sagt er:

Playing whose end both at the first, and now, was and is, to holde as twere the Mirrour vp to nature, to shew vertue her feature; scorne her owne Image etc.

In A fehlt der Vergleich mit dem Spiegel gänzlich."

Bedenken wir, daß in A ähnliche Vergleiche der Schauspiel-
ınst sich finden (Z. 1084 f.):

I tell you they (d. h. die Schauspieler) *are the Chronicles*
And briefe abstracts of the time —

aß Cr. S. 26, in seltsamem Widerspruch zu dieser Nr. 7 seiner
B Gruppe, selber diese ganze Schauspielerscene in ihren Einzel-
eiten als späteren Zusatz betrachtet, dem deswegen keine beson-
.ere Beweiskraft zuerkannt werden dürfe, so könnte man auch hier,
hne über die Grenze der Möglichkeit hinauszugehen, an einen
loßen Zufall glauben. Doch bleibt der Vergleich mit dem Spiegel
mmerhin auffallend genug, um uns in Zweifel zu lassen, umsomehr
ls noch einige andere Punkte über A hinauszuweisen scheinen:

Nr. 1. Der Name Francisco fehlt in A gänzlich, kommt aber
n D und B in der Plattformscene vor.

Nr. 3. Dem Anfang der Rede des Königs bei seinem ersten
Auftreten in B I, 2, wo er von dem Tode seines Vorgängers, von
der Pflicht zu trauern, von der Veranlassung zur Freude in Folge
seiner Verheirathung mit der Wittwe des alten Hamlet redet, ent-
spricht in D die Stelle (Akt I, 7): „Obschon unseres Herrn Bruders
Tod noch in frischem Gedächtnis bey jedermann ist und uns ge-
bietet, alle Solennitäten einzustellen, werden wir doch anjetzo ge-
nöthiget, unsere schwarze Trauerkleider in Carmoisin, Purpur und
Scharlach zu verändern, weil nunmehr meines seeligen Herrn Bru-
ders hinterbliebene Wittwe unsere liebste Gemahlin worden; darum
erzeige sich Jeder freudig und mache sich unserer Lust theilhaftig".
n A fehlt alles dem Entsprechende. Dafür aber tritt auch die
Lücke um so auffallender hervor, wie ich (Anglia VI, 2, 12) ge-
zeigt habe. Jedem, der A für eine Aufführung zu Grunde legte,
nußte sich diese Lücke sofort verrathen. Entgegen meiner früher
a. a. O.) ausgesprochenen Ansicht, daß diese Lücke aus dem ganzen
nhalt des Stückes heraus in D ausgefüllt worden sei, glaube ich
etzt auch, daß hier A allein nicht für die Erklärung der Ueber-
instimmung zwischen D und B ausreicht.

Nr. 11. In D III, 9 ruft die wahnsinnige Ophelia:

Siehe da, mein Kütschchen, mein Kütschchen;

ı B IV, 5, 70:

Come, my coach;

hlt in A.

Diese Uebereinstimmung kann unmöglich auf Zufall beruhen. Auch hier reicht also A für die Erklärung dessen, was in D steht, nicht aus.

Es bleiben somit mindestens drei Punkte in D übrig, welche eine andere Quelle als A gehabt haben müssen. Woher stammen sie? Sollen wir dieser drei Punkte wegen wirklich Cr.'s Y als unentbehrlich anerkennen?

Und wie stellt sich Cr. dieses Y vor? Er sagt (S. 31), daß die Annahme seines Y um so berechtigter erscheine, „da fast alle Diejenigen, die sich bisher mit der Hamlettext-Frage beschäftigten, auch ganz ohne Rücksicht auf D durch die bloße Betrachtung von A und B auf ein solches Y als auf ein nothwendiges Postulat hingewiesen wurden.“ Allerdings sind wir dazu gelangt, einen Bühnentext von Sh.'s Hamlet anzunehmen; wir haben aber, wie ich (*Transact.* l. c.) nachgewiesen, keinen Grund anzunehmen, daß dieser Bühnentext etwas Anderes gewesen sei als der Foliotext, wenn wir die zufälligen beim Druck entstandenen Auslassungen und Korruptionen und die willkürlichen pseudokritischen Aenderungen der Herausgeber Heminge und Condell in Abzug bringen.

Cr. (S. 38 f.) neigt persönlich zu dem Glauben, daß Y mit dem Bühnentext des Hamlet identisch sei und hat mir das auch in einer längeren Zuschrift, deren Mitbenutzung für diese Abhandlung er mir freundlichst gestattet hat, noch ausdrücklicher erklärt.

Nun unterliegt es aber keinem Zweifel, daß sich B und F resp. Y unendlich viel näher stehen als A und F (Y). (Vgl. Cr. S. 35 oben.) Ginge D auf F (Y) zurück, so müßte es mit diesem naturgemäß größere Aehnlichkeit haben als mit A, was nach dem Urtheil aller Kritiker nicht der Fall ist: vielmehr ist ja die Aehnlichkeit mit A so groß, daß Manche geglaubt haben, D ginge ausschließlich auf A zurück. Und ferner, wie sollten nun die in Deutschland reisenden englischen Komödianten zu ihrem angeblich auf Y zurückgehenden Hamlettext gelangt sein? Hatten sie eine getreue Abschrift des Y? Schwerlich; dann hätte D doch anders ausfallen müssen, als wir es jetzt besitzen. Besorgten sie sich selbständig auf räuberischem Wege das Gerippe des Sh.'schen Stückes, veranstalteten sie sozusagen ein A Nr. II? Das wäre an sich nicht undenkbar, aber wir sind glücklicherweise nicht zu solchen weitgehenden Hypothesen genöthigt. Die Annahme von Y führt, abgesehen von den eben erwähnten schwerwiegenden Folgerungen, auch noch zu anderen Schwierigkeiten. Cr. selber hat eine Reihe von

Uebereinstimmungen zwischen D und A aufgezählt. Freilich könnten sich dieselben meistens dadurch erklären, daß Y Alles enthielt, was die D A und D B Gruppen Cr.'s berühren. Aber, sagt Cr. (S. 36 f.) nicht selbst, daß wir uns keine Vorstellung davon zu machen vermögen, „was den Dichter veranlaßt haben könnte, den in einer ersten Fassung vorhandenen Namen Corambus in Polonius umzuändern, noch auch, wie er, respektive die Schauspieler, dazu gekommen sein mögen, die umgekehrte Aenderung vorzunehmen"? Wir können darnach ebenfalls fragen: Woher stammt die sicherlich nicht zufällige Uebereinstimmung zwischen D und A in Corambus-Corambis statt Polonius? Eine Hypothese, die über einen so wichtigen Punkt keine Aufklärung zu geben vermag, kann durchaus nicht als befriedigend anerkannt werden. Wir haben in den vorstehenden Betrachtungen aber noch einige andere Momente hervorgehoben, die auf A und nicht auf das dem authentischen Text so nahe stehende Y hinwiesen. Auch diese würden, falls man Cr.'s Y als Quelle für D annehmen wollte, zu Steinen des Anstoßes werden.

Die drei über A hinausweisenden Bestandtheile von D bedürfen aber einer Erklärung, wenn man Y zurückweist, und es scheint, als ob Cr. selber (p. 39 ff.), wenn auch zunächst nur auf andere Theile von D bezüglich, den richtigen Weg gefunden habe. Er findet in D „einzelne charakteristische kleine Züge, die auf englische Tradition zurückzuweisen scheinen. Namentlich gilt dies von den Bühnenanweisungen, sowie von solchen Stellen des Dramas, welche Rückschlüsse auf die Inscenierung gestatten, vor allen Dingen da, wo die alten englischen Drucke uns mit ihren scenischen Andeutungen im Stiche lassen, und wir auf die von Ausgabe zu Ausgabe sich fortpflanzenden Bemerkungen der englischen Herausgeber des 18. Jahrhunderts angewiesen sind." Cr. giebt hierzu mehrere ganz einleuchtende Belege. Einer derselben freilich findet seine genügende Erklärung schon im A. In D sagt nämlich Hamlet zu seiner Mutter: „Pfui! Schämet Euch. Ihr habt fast auf einen Tag Begräbniß und Beylager gehalten. Aber still, sind alle Thüren fest verschlossen?" In B fehlt diese Frage, und Nichts deutet dort direkt darauf hin, daß Hamlet die Thüren verschließt. Wohl aber kann die entsprechende Stelle in A: Hamlet. *I 'le tell you, but first weele make all safe,* jene Frage in D III, 5 veranlaßt haben. — Immerhin bleibt die lebendige Tradition, von welcher Cr. oben spricht, einleuchtend und selbst wahrscheinlich, besonders wenn wir in Betracht ziehen, was Cohn in seinem trefflichen Werke dokumentell

erhärtet hat: die englischen Schauspielertruppen wechselten oft in Deutschland und ihre einzelnen Mitglieder wohl noch öfter. Wir haben nach Cohn sogar Grund zu glauben, daß Bühnenkollegen und Freunde Shakespeare's in Deutschland gewesen sind. Nun liegt nichts Unwahrscheinliches in der Annahme, daß manche der in Deutschland reisenden Schauspieler in London Shakespeare's Hamlet hatten aufführen sehen, wenn sie nicht gar selber bei der Aufführung mitgewirkt hatten. Konnte nicht der eine oder der andere der Komödianten Dies oder Jenes aus seiner Londoner Erinnerung in den in Deutschland aufgeführten Text einfügen? Was Cr.'s Nr. 3 (des Königs erste Rede) betrifft, so haben wir gesehen, daß der A-Text, falls er, wie wir nach wie vor glauben, die in Deutschland aufgeführte Fassung des Sh.'schen Stückes war, an jener Stelle eine kaum zu übersehende Lücke enthält, deren Ausfüllung im Falle einer Aufführung jenes Textes geradezu unabweislich nöthig war. Nr. 11 (Mein Kütschchen) bildete einen markanten Zug in den Wahnreden der Ophelia. Er imponierte damals offenbar so sehr, daß wir ihn in D sogar noch variiert finden, wo der sich wahnsinnig stellende Hamlet in einer bereits oben aus D angeführten Stelle sagt:

> Laßt uns fahren nach Engeland,
> Nehmt das Bötchen in die Hand, u. s. w.

Ein Zug also, den man für ein so packendes Zeichen des Wahnsinnes hielt, konnte sehr wohl in der Erinnerung eines Schauspielers haften geblieben, dadurch auf die englische Bühne in Deutschland und von dort in den deutschen Hamlet gelangt sein. Aehnlich mag es sich mit dem in D B vorkommenden, in A ganz fehlenden Namen Francisco, sowie mit dem oben besprochnen Spiegelvergleiche verhalten, wenn man dem letztern überhaupt so viel Bedeutung beimessen will.

Wenn man somit A nach wie vor für die Quelle des piratisch hergestellten D ansieht und die drei, höchstens vier auf eine andre Quelle hinweisenden Punkte sich auf die eben entwickelte Weise erklärt, so sind m. E. alle bedenklicheren Fragen gelöst, welche der „Bestrafte Brudermord" in seinem Verhältniß zu Sh.'s Hamlet anzuregen vermag. Eine Benutzung des vollständigen Textes B, der, seit 1604 gedruckt, für Jedermann käuflich zu haben war, scheint ausgeschlossen. D hätte in solchem Falle entschiedenere Aehnlichkeit mit B gezeigt; und außerdem fanden die reisenden Schauspieler alles wirklich „Bühnenwirksame", alles Zugkräftige in

., ohne die für uns freilich unschätzbaren, für jene aber werthlosen
üge (vgl. Cr. S. 31 oben), die eben B im Gegensatze zu dem ver-
tümmelten und entstellten A als Sh.'s Werk kennzeichnen. Auch
ine spätere Kontamination von A und B will uns nicht annehm-
ar erscheinen: denn auch in solchem Falle hätte sich in den deut-
chen Hamlet mehr Shakespearesches verirren müssen, als wir in
er That finden. Am wahrscheinlichsten bleibt immer die Annahme,
aß die verschwindend wenigen auf B hinweisenden Punkte durch
ie lebendige schauspielerische Tradition in das im Uebrigen auf
A beruhende deutsche Machwerk gelangt seien.

Gastmähler und Mahlzeiten in Shakespeare's England.

Von

Th. Vatke.

Bis in das vierzehnte Jahrhundert hinein scheint es allgemein gewesen zu sein, daß Herren und Knechte gemeinsam, wie beim Freiherrn von Attinghausen in Schiller's Tell, die Mahlzeiten in der großen „Halle“ einnahmen: mit großer Strenge indeß wurde die Rangordnung bei Wahl der Plätze am Tische aufrecht erhalten:

Why are we set here with distinction else,
Degrees and orders given us? . . .
Streets and walls,
And upper ends of tables, had they tongues,
Could tell what blood has follow'd, and what feud,
About your ranks.

(Beaumont and Fletcher, *Wit Without Money* III, 1.)

Das Gesinde saß naturgemäß am untern Ende der Tafel.[1])

Im 14. Jahrhundert aber ward diese alte Gewohnheit mehr und mehr verlassen:

Piers the Ploughman denounces the growing practice of dining in „privy parlors with chimneys“, as an indication of the effeminate luxury of the age. (Vgl. Vatke, *Culturbilder*, S. 15.)

Wie aber die alte „Halle“ nur gepflastert, nicht gedielt war, so sind es auch noch die Wohn- und Speisezimmer des 17. Jahrhunderts, des Shakespeareschen Englands, gewesen. Um so nothwen-

---

[1]) Bei der gemeinsamen Morgenmahlzeit, nach Beendigung der Messe, saßen dann am Ende des Tisches die Spielleute, dem Hauskaplane gegenüber:

Zende an sînes tisches ort
Sâzen sîne spilman,
Und anderhalp sîn kappelân. (*Parzival* 33, 16.)

Vgl. Fr. Vogt, *Die Spielleute im Mittelalter.*

war es daher, die alte Sitte beizubehalten, den kalten Fliesen-
›den mit Binsen (*rushes*) zu bestreuen und diese zumal bei
chen Veranlassungen zu erneuen.[1])

So lesen wir in *Our English Home* p. 20:

The floor of the hall was seldom paved, but when occupied, was usually strewed with rushes or straw. In 1207 the barons of the Exchequer were ordered to repay Robert de Cleveland the moneys he had expended in straw and sand for King John, when his Majesty had slept at his house at Westminster. The straw was allowed to remain so long that, mingled with the refuse of the table, it often became rotten and offensive.

mas a Becket ließ seine Halle im Winter jeden Morgen mit
h, im Sommer mit *rushes* frisch belegen.)

Although of rare occurrence at an earlier date, painted tiles were in use during the fourteenth and fifteenth centuries, and added much to the cleanliness and decorative beauty of the hall. They were called poyntiles, and set diamond fashion, similar to the pattern still retained in our oil-cloths. The hall of Henry VII, in Richmond Palace, was „pavyd with goodly tiles", and so indeed were the halls of many who had some appreciation of taste. They had a pleasing and cheerful effect when the colours were judiciously contrasted, and greatly relieved the otherwise gloomy aspect of the great chamber.

In Shakespeare's England finden wir auch das mit Matten
Binsen?) belegte Zimmer häufig erwähnt[2]):

) Vgl. Götz, *Das altnordische Haus:* „Von Alters her war es Sitte, die
en Wände mit Teppichen zu behängen, sie zu 'zelten', wie man es nannte.
ird uns in der Frithjofssaga erzählt, daß Ingibjörg's Gemach ganz und gar
eidenen Teppichen und kostbaren Geweben behängt war. — Der Fußboden
ıd lange Zeit aus gepflastertem Lehm. Gepflasterte Fußböden waren
6. Jahrhundert das Kennzeichen der Prunkstuben." In Schweden gab es
te Fliesen; in Dänemark gebrauchte man kleine glasierte Würfel hierzu, meist
lips, die aus England und Holland bezogen wurden, genannt *astraks* (grie-
ı für Scherbe). Der Fußboden wurde mit Grünem, Blumen oder Heu bestreut.
*um sola fere sunt argilla, tum scirpis palustribus, qui subinde sic reno-
r, ut fundamentum maneat aliquoties annos viginti, sub se fovens sputa,
us, mictum canum et hominum, projectam cerevisiam, et piscium reliquias,
ue sordes non nominandas. Hinc mutato coelo vapor quidam exhalatur,
sententia, minime salubris humano corpori* . . schreibt Erasmus von den
ıhäusern in England.

) Vgl. Bonnaffé, *Le Meuble en France au Seizième Siècle,* Paris, 1887, p. 237:
*ıbre nattée en toute place — on garnissait les murs et le sol de nattes qui se
quaient très habilement à Paris. En 1537, Robert de Paris, 'prince des
ers', est mandé à Nancy pour natter la chambre de la Duchesse de Lorraine.
1548, Jehan Donart. . . . sont les nattiers les plus à la mode, ceux qui ont
ientèle de la cour.* — Einer dieser *nattiers* übernimmt die Lieferung für das
›ß der Königin zu Saint-Germain-en-Laye.

Behind the chimney in the matted chamber.
(Beaumont and Fletcher, *The Scornful Lady.*)

A lady's matted chamber. (Middleton, ed. Bullen III, 73.)

Die Damen, wie es scheint, auch diejenigen der sog. guten Gesellschaft mögen in ihren hohen Korkschuhen sich ungeniert auf die Binsen des steinernen Fußbodens niederlegen (vgl. *Culturb.* S. 26)

O the good travelling gentleman yonder has caused such a drought with reporting . . . that all the ladies and gallants lie languishing upon the rushes like so many pounded cattle in the midst of harvest, sighing one to another. (*Cynthia's Revels* II, 5 f.)

Eine interessante Parallele zu dieser Stelle (Gifford führt eine solche nicht an) bietet '*A Chaste Maid in Cheapside*' (Middleton V, 63):

Look how they have laid them (the women):
E'en as they lie themselves, with their heels up!
How they have shuffled up the rushes too, Davy.
With their short figging little shittle-cork heels!
These women can let nothing stand as they find it.

Zum Empfange der Gäste nun ist der Fliesenfußboden des Zimmers mit frischen Binsen bestreut. Die Schragen werden hereingebracht, Fußgestelle, auf welche die Tischplatten gelegt werden (*to spread tables*), welche nach beendeter Mahlzeit wieder abzuheben sind. [1])

Die Stühle aber sind dem Range der Gäste gemäß zu wählen[2])

[1]) Alwin Schultz, *Das Höfische Leben im Zeitalter der Minnesinger* I, 312: „Nach Beendigung des Diners werden ... die Tische von den Schragen gehoben." So auch im mittelalterlichen Frankreich: „Tische werden nur zu den Mahlzeiten hereingebracht" (Modersohn, *Die Realien in den altfranzösischen Chansons de Geste* S. 164). „Die Tische werden abgehoben" (S. 175).

[2]) Die Rangordnung der Gäste wird mit großer Peinlichkeit beobachtet: die vornehmeren sitzen oberhalb, die geringeren unterhalb des in der Mitte des Tisches aufgestellten Salzfasses (*above the salt — below the salt:* Nares, *Gloss.*) Diese englische Sitte ist auch auf dem Kontinent von Europa nicht unbekannt gewesen. Vgl. *Culturbilder* S. 77, ferner Weiß, *Kostümkunde* III, I, 474: „Im Besitz des Herzogs von Berry befand sich (um 1416) ein großes Salzfaß, genannt '*la salière au pavillon*', dessen Boden von Chalcedon in Gestalt einer Muschel war, ringsum eingefaßt nach Art eines Schiffs, am Rande mit fünf Rubinen, fünf Sapphiren und sechszehn Perlen besetzt. An jedem Ende des Schiffs ein burgähnlicher Thurm u. s. w." — „Zufolge allgemein gesellschaftlicher Vorschrift sollte das Salzfaß seinen Platz stets in der Mitte der Tafel erhalten." — Bei der hervorragenden Rolle, welches dieses Tischgeräth spielt, darf es nicht wundern, daß ein Künstler wie Benvenuto Cellini für König Franz I. ein Salzfaß modelliert hat. Eine Abbildung desselben (Wien, Ambraser Sammlung) findet man bei Alwin Schultz, *Kunstgeschichte* S. 142. (Vgl. *Das Wissen der Gegenwart* Bd. 18, Leipzig 1884.)

— die Vornehmsten der letzteren erhalten Lehnstühle (*chairs of order*), die übrigen nur *stools*, ohne Rückenlehne.

Take care my house be handsome,
And the new stools set out, and boughs and rushes,
And flowers for the window, and the Turkey carpet,
And the great parcel salt, Nan, with the cruets.
(Beaumont and Fletcher, *The Coxcomb* IV, 3.)

Die *chairs* aber werden vorher nicht allein gescheuert, sondern auch mittelst wohlriechender Kräuter parfümiert.

The several chairs of order look you scour,
With juice of balm, and every precious flower. (Merry Wives V, 5.)

Der Tisch in vornehmen Häusern aber wird mit der Tischdecke (*carpet*) und dem Tischtuch (also mit doppeltem Tischtuch) gedeckt.[1]) Nach dem altburgundischen Hof-Zeremoniell der Gräfin Alienor von Poitiers durfte ein solches in minder vornehmen Häusern, vom Grafen abwärts, nicht aufgelegt werden. Vgl. *Culturb.* S. 219, wo auch das Abendmahl nach Tizian erwähnt wird, in der Dresdener Galerie, welches ein weißes Tischtuch über der dickeren Tischdecke aufzeigt. — Thomas Wright, *The Homes of Other Days,* sagt darüber, S. 464:

When a feast is made ready, we are told, the table is covered with a carpet and a table-cloth by the waiters, who besides lay the trenchers.

Das Tischtuch nun war, entsprechend den auf Schragen (Gestellen) ruhenden langen und schmalen Tischen, von länglicher Form.

Like the board, the cloth was long and narrow; it was sometimes fringed with a deep border, which hung over the ends but left the front of the table exposed. (*Our English Home* p. 36.)

So weisen auch ältere Gemälde, wie Lionardo's Abendmahl, dem Beschauer die freigelassene Stirnseite der Tafel auf. Ebenso das Bild: Jakob I. bewirthet die spanischen Gesandten (Rye, *England*).

---

[1]) *Our English Home* erwähnt ferner S. 37: *In addition to the tablecloth, there was spread before the master of the house an article called the surnape. It was used for wiping the hands at the conclusion of the meal, when the laver was brought to the lord . . . This article was of the richest diaper, and often enriched with a border of gold and silver lace. In the Great Wardrobe of Henry VIII was 'a surnape clothe of launde, embranded with golde at bothe ends, and frenges at endes of golde'.* — Das weiße oder gemusterte (*diapred*) *table cloth* aber wird auf die dicke, teppichartige Tischdecke aufgelegt, wie dies auch auf altitalienischen Bildern hervortritt. Und zwar reicht der *carpet* (wie auf jenen italienischen Gemälden) bis oder fast bis auf den Fußboden, während die darüber gelegte Tischdecke nur halb so tief hinabreicht.

Das Tischdecken, das Parfümieren des Speisezimmers wird häufig geschildert:

Tables I have spread,
Dress'd salts, laid trenchers, set on bread.
(*Old English Plays* VIII, 236.)

Enter Miles, with a cloth and trenchers and salt:
Must I cover the table with trenchers, salt, and cloth. — 'Tis no matter; their cheer shall not be great, and therefore what skills (*signifies*) *where the salt stand, before or behind?*
(Robert Greene, *Keltie. — The Brit. Dram.* p. 89.)

Come, spread these table diaper napkins, and — do you hear! — perfume this parlour, it does so smell of prophane tobacco. I could never endure this ungodly tobacco, since one of our elders assured me, upon his knowledge, tobacco was not used in the congregation of the family of love . . . I was a gentlewoman by my sister's side — I can tell you so methodically. Methodically! I wonder where I got that word?
(Marston, *The Dutch Courtezan* III, 1.)

Betrachten wir nun weiter die Möbel des Zimmers. Es werden Tische aus Nußbaum- und Ahorn-Holz erwähnt (*mazers*). Anstatt der Thüren aber, oder neben denselben, treten die schweren Portièren (wie schon auf altitalienischen Gemälden des Mantegna) hervor. Diese Portièren vor den eintretenden Damen geschickt zu heben und zu halten, ist ein Erforderniß des *Courtier*:

This tells tales well — this holds up the arras —
Holding the cloth for them.
(Ben Jonson, *Every Man out of his Humour* IV, 1.)

Dazu bemerkt Gifford:

Lifting up the arras, or hangings, for them, as they moved from room to room, so that they might pass without disordering their dress.

He is a fine courtier, flatters admirably, kisses
Fair madam, smells surpassing sweete; weares
And holds up the arras, supportes the tapestry
When I passe into the presence, very gracefully.
(F. Marston, *What You Will* IV, 1.)

Das Emporhalten der Portièren für die eintretenden Damen in ihren umfangreichen *farthingales* (Reifröcken) war zumal bei den engen Thüröffnungen der altenglischen Zimmer sehr erwünscht.

Ein wichtiges Möbel im Speise-Zimmer ist der *Cup-board*[1]) oder

---

[1]) An die Stelle des alten *cup-board* ist im 18. Jahrhundert die *side-table* getreten (keine Etagère mehr, sondern ein Tisch, wie auf holländischen Gemälden

das *Buffet*, der Schenktisch, von dem aus die Aufwartenden den Gästen das neugefüllte Weinglas darreichen.

Our English Home p. 31 schildert die alten *Cup-boards*:

The centre division was oftentimes enclosed with doors, carved with open foliated tracery, so that the treasures within might yet be visible to the observer. These depositories were called ambries or almeries, a term derived from the almery or close cupboard of the buttery, in which the broken meat designed for alms was secured from the kitchen knaves. (In an inventory of the furniture of Henry VIII we find „cuppebordes at ambries", some with „two smalle ambries".[1])

Court-Cupboard. *Apparently a kind of moveable closet or buffet, in which plate and other articles of luxury were displayed.* (Nares.)

Away with the joint-stools, remove the court-cupboard, look to the plate.
(*Romeo and Juliet* 1, 5.)

Place that (a watch) o' the court-cupboard, let it lie
Full in the view of her thief-whorish eye.
(*The Roaring Girl. — Old Engl. Plays* VI, 77.)

Here shall stand my court-cupboard, with its furniture of plate.
(*Mons. D'Olive, Ancient Dram.* III, 394.)

Is the cupboard of plate set out?
(*A Trick to Catch. Ancient Dram.* V, 207.)

It was sometimes adorned with carved figures:
With a lean visage, like a carved face
On a court-cupboard. (Corbet, *Iter Boreale* p. 2.)

Spiegel fanden sich auch.

For thy steel glass, wherein thou wont'st to look.
(Earl of Huntington. — *Old English Plays* VIII, 155.)

Diese Stahlspiegel indeß sind nach Robert Gascoigne schon um 1576 durch viel größere Glasspiegel verdrängt worden.

Die Tapeten, die lose an den Wänden aufgehängt und bei festlichen Gelegenheiten durch neue ersetzt werden, mögen romantische, den alten Ritter-Romanen entnommene, oder biblische, vielleicht auch geschichtliche Gegenstände behandeln.

---

gegen Ende des 17. Jahrhunderts). Vgl. Goldsmith, *She Stoops to Conquer* II, 1: Hardcastle *You, Diggory,... are to make a show at the side-table.* Und nachher: *I have often seen a good side-board, or a marble chimney-piece . . . inflame the bill confoundedly.*

[1]) *Cup-board cloth* in der Taverne erwähnt H. Hall, *Society in The Elizabethan Age* p. 82. (London 1887.)

Die Wohnräume der Renaissance sind wohldurchdachte Kunstwerke. Da sind die **Kronleuchter** mit ihren **Leuchterweibchen**,[1] die kunstreichen aufgehängten Tapeten sowohl als die prächtige ziselierten **Kamine** mit den **Feuerböcken**[2]) und die solide geschnitzten **Möbel** überhaupt, die in Harmonie stehn zu dem

[1]) Vgl. *Culturbilder* S. 252: Ein Leuchterweibchen, von Hirschgeweihen umgeben, nach Alb. Dürer's Zeichnung, findet man in G. Hirth, *Das Deutsche Zimmer* (Leipzig 1885). Walter Scott erwähnt einen ähnlichen Kronleuchter im *Kenilworth Inventory* A. D. 1584: *A Great Brason Candlestick, to hang in the roofe of the houze, verie fayer and curiously wrought, with xxiiij branches, xij greate and xij of lesser size, vj rowlers and ij wings for the spreade eagle* (ein Adler mit ausgebreiteten Flügeln also befindet sich in dem im Dachgebälk aufgehängten Kronleuchter) *xxiiij socketts for candells, xij greater, xij of a lesser sorte, xiiij sawcers, or candle-cupps, of like proportion to put under the socketts, iij images of men and iij of weomen* (Leuchterweibchen) *of brass, very finely and artificiallie done.* — Auch die einzelnen im Zimmer angebrachten oder aufgestellten Leuchter haben gern Figuren-Gestalt:

The horsemen sit like fixed candlesticks,
With torch-staves in their hand. (*King Henry* V, IV, 2.)

„Anspielung auf die Kandelaber, wie sie in jener Zeit gebräuchlich waren, in Gestalt von gerüsteten und gepanzerten Männern, in deren ausgestreckten Händen die Lichter oder Fackeln befestigt wurden.“ (Delius.)

„Die Reiter scheinen aufgesteckte Leuchter.“ — „Die alten Leuchter bestanden oft aus menschlichen Figuren, mit der Röhre für das Licht in der Hand.“ — In *Vittoria Corombona*: „Er sah aus wie ein Zimmer-Leuchter, mit einem Rennspeer in der Hand, nicht viel dicker als ein Licht.“

(Alex. Schmidt, *Sacherkl. Anm. zu Shakespeare's Dramen*, Danzig 1842.)

[2]) Die Feuerböcke (*andirons*) sind, dem kunstreichen Kamine entsprechend, gleichfalls häufig Figuren feinster Arbeit. Dergleichen werden geschildert von Shakespeare, *Cymbeline* II, 4:

The roof o' the chamber,
*With golden cherubins is fretted: Her **andirons***
(I had forgot them) were two winking Cupids
Of silver, each on one foot standing, nicely
Depending on their brands.

We have no doubt that in this description Shakspere literally describes some work of art which he had seen. At Knowle, one of the most insteresting of ancient mansions, there are 'andirons', of which the 'two winking Cupids of silver' are not, indeed, 'each on one foot standing', but in an attitude sufficiently graceful to show us that such furniture was executed not only of costly materials, but with a skill such as the Florentine artists applied to the ornamental appendages of the palaces of the great.

(Knight, *The National Shakespeare Edition*, Lond. 1852.)

Vgl. auch *dog-irons* in *Our English Home* p. 127.

Die Renaissance ist eben auch auf dem Gebiete der Möbel und des Hausraths eine Wiedergeburt der antiken Welt, welche es liebte, den einfachsten

eschnitzten reichen Täfelwerk der Zimmerdecke wie demjenigen er Paneele (*wainscots*), welche an den Wänden entlang laufen.

Und nun lassen wir die Gäste eintreten. — Mit zierlichem :niebeugen nähert sich dort ein Modejüngling, einer der *curling*[1]) *arlings of the nation*, einer Dame. '*He makes French courtesies so ıost low*' (Ben Jonson, *The Case is Altered*), oder die venetianische 'erbeugung (*the Venetian drop: Cynthia's Revels* V, 2 — *a very low ow*). Malerisch ist der Mantel über die halbe Schulter geworfen:

Maintain your sprig upright; your cloke on your half-shoulder falling.
(*Cynthia Revels*, V, 2.)

Er küßt den duftenden Madrider Handschuh[2]) der Dame nach alten Regeln des Hofes (*to kiss close*), und bald beginnt die Unterhaltung:

What court-news is there? any proclamations
Or edicts to come forth? (*Staple of News* III, 1.)

Lebhaft bewegt sich dabei das Stiletto-Bärtchen (*à la Henry IV*) in den Falten (*sets*) der gewaltigen Stuart-Fraise. (*Culturb.* S. 78.)

Bei allen Schilderungen der Gastmähler und Mahlzeiten unterscheiden wir stets die Figuren des *Courtier* und des *Citizen*. Die

---

'egenständen desselben kunstreiche, namentlich animalische Gestalt zu verleihen. o erwähnt Juvenal einen Tisch, der von Sphinxen oder Thieren aus Elfenbein, it geöffnetem Rachen, getragen wird:

. . . *Latos nisi sustinet orbes*
Grande ebur et magno sublimis pardus hiatu.

¹) *Curled hair*: vgl. *Old English Plays* IX, 539. (*Enforced Marriage* A.D. 1607.) *ut, wenches, bonarobas . . . beauties, without colour or counterfeit. Away, put your best clothes, get you to the barber's, curl up your hair, walk with the st struts you can . . .*

Laz. *If you have daughters capable, marry them by no means to citizens, ıt choose for them some smooth-chinned, curled-pated gallants come off the ore roundly, make your husband go to the herald for arms, and let it be your ıily cure that he have a fair and comely crest.* (Middleton, *Works* I, 65.)

Citizens also trugen kein *curled hair*. Das gekräuselte Haar war auch im ittelalterlichen Frankreich das Abzeichen des Stutzers:

„Graf Rainald stieg die Stufen rasch hinan,
Blond war sein Haar und kraus und wohlgethan."

(Bartsch, *Aufsätze*, S. 368: Das altfranz. Volkslied des XII. und XIII. Jahrh.)

²) Parfümierte Handschuhe müssen schon im frühen Mittelalter sehr verreitet gewesen sein. Vgl. Rouaix, *Dictionnaire des Arts Décoratifs* s. v. *Gant*: *Au moyen âge, cet usage (des gants) se continue et dès 1190, la corporation des lantiers-parfumeurs reçoit ses statuts. Les effigies des rois sur leurs tombeaux sont figurées avec des gants brodés et ornés de pierreries.*

Kleidung des *Courtier* nämlich ist noch immer kenntlich unterschieden von derjenigen des *Citizen*, und ebenso sind es auch die übrigen Lebensgewohnheiten:

O sister . . . though my father bee a low-capt tradesman, yet I must be a ladie; and I praise God my mother must call me madam . . . Off with this gowne . . . let not my knight take me in the cittie-cut in any hand.

Gir. *I tell you I cannot indure it, I must bee a lady: doe you weare your quoiffe with a London licket, your stammel peticoate with two guardes, the buffin gowne with the tufftaffitie cape, and velvet lace. I must be a lady, and I will be a lady; I like some humors of the Citty dames well: to eate cherries onely at an angell a pound, good; to die rich scarlet, black, pretty; to line a grogarom gowne cleane thorough with velvet, tollerable; their pure linen, their smocks of 3 lb a smock are to be borne withall. But your mincing niceties, taffata pipkins, durance petticotes, and silver bodkins — God's my life, as I shall be a lady, I cannot indure it!* [1])

(Marston, *Eastward Hoe* I, 1.)

Herren und Damen tragen den weitabstehenden französischen Kragen:

If she would wear but the standing collar.

(Middleton III, 34.)

If men get up French standing collars, women will have the French standing collar too.

(Dekker, *Seven Deadly Sins of London* v. J. 1606, ed. Arber p. 36.)

Auch Ohrringe werden von den Herren getragen. So heißt es:

Welcome all . . .
Ribanded ears, Granado netherstocks.

(J. Marston *Scourge of Villany*, III, 243.)

---

[1]) Bullen: *licket = tippet? stamel = red. — guardes = facing, trimmings. buffin = a sort of coarse cloath. — Durance was the name of a sort of strong buff-coloured stuff. — Quoiffe*, enganliegende Haube, cf. *Autolycus* in *Winter's Tale. — Cape: The upper part of the coat or cloak turned over upon the shoulders*, Fairholt, *Costume. — Velvet lace* cf. *velvet guards* (*Henry IV*). *To die rich scarlet and black velvet* cf. *Alderman Parrot's widow, her scarlet and black velvet, her green and purple.* (Ben Jonson p. 49.) *Scarlet* ist die Farbe des Mantels der *aldermen* von London.

He is a citizen
And would increase his heap, and will not lose
What the law gives him: such as are wordly wise
Pursue that, or they will ne'er wear scarlet.

In *A New Way to Pay Old Debts* sagt Mar. zum Lord:

You are noble,
I of low descent, however rich;
And tissues match'd with scarlet suit but ill.

Tissue nämlich ist Abzeichen der *Nobility*.

What, mean'st thou him that walks all open-breasted,
Drawn through the ear with ribands, plumy-crested?
(Ebenda S. 279. *Plumy-crested* = mit dem Federhut auf dem Kopfe.)

Herren und Damen behalten bei Tisch den Hut auf dem ›pfe[1]). Der Hut gehört zum Abzeichen des Ranges und Standes d wird daher — in jenen kleiderstolzen Zeiten — bei Tisch wenig abgelegt wie die Pelzbekleidungen *(furred gowns)* beider ɜschlechter. Der Hut mit dem *hat-band* (fr. *la ganse*) war Ab- ichen der *Gentry*, wie der Federhut, nach welchem so eifrig ꞉strebt wurde, einen noch höheren Rang anzeigte.

Und so weisen Gastmahls-Darstellungen auf Gemälden bis tief 's 17. Jahrh. hinein Herren und Damen mit dem Hute auf dem opfe vor. So auch das Bild: Jakob I. bewirthet die spanischen esandten, vor Rye's *England as Seen by Foreigners* (nach einem ten Bilde des British Museum).

Auf einen kostbaren oft mit Edelsteinen geschmückten[2]) Hut urde hoher Werth gelegt. Ben Jonson trug an dem seinigen ne Agraffe mit Edelstein, worauf die Devise stand: *Deest quod 'ceret orbem.*

That's he, in the embroidered hat there, with the ash-coloured feather.
(*The Poetaster* III, 1.)

Wright, *The Homes of Other Days*, p. 375:

It may be remarked that in dinner scenes of this century, the gentlemen at table are almost always represented with their hats on their heads. This appears to have been a part of good manners, its object being to prevent the man's hair from falling off upon the meat. I am told that the same feeling and practice still exists among the peasantry in France. It would seem to show that our mediaeval forefathers did not keep their hair well brushed.

Wir halten diese Vermuthung des großen Gelehrten für eine ꞉m guten Geschmack wie den historischen Thatsachen zuwider- ufende. Nie und nirgends ist die Pflege des Haupthaars sorg- ltiger geübt worden als in Shakespeare's England.

---

[1]) So sitzen auch die Herren des Dreißigjährigen Krieges mit dem Feder- te angethan bei Tafel. In Shakespeare's Coriolan II, 1 (105) sagt Coriolan Volumnia und Virgilia:

Your hand, and yours:
Ere in my own house I do shade my head.

ɪn wird den Hut zu Tisch doch nicht expreß sich aufgesetzt haben.

[2]) Nares, *Gloss.* s. v. *Brooch or Broche. It is frequently mentioned as an ɴament worn in the hat: Honour's a good brooch to wear in a man's hat at times.* (B. Jonson, *Poetaster.*) — *It was out of fashion in some part of akespeare's time.* cf. All's Well I, 1.

[redacted]

Brand, *Popular Antiquities*, p. 258:

> *But when the battle 's done, off goes the hat. Seemingly it was the custom of the period (1694) to sit at meat with their hats on. They took them off, however, while grace was saying.*

Im Drama *The Shoemaker's Holiday* lachen die Damen bei Tisch so heftig, daß ihre breitkrämpigen *French hoods* ihre Schultern berühren. Denn in Shakespeare's England ist bereits *the French hood* bei den Damen ebenso allgemein geworden, wie bei den *Gallants* die *round French hose.* — Die Frauen des Volkes indeß trugen noch das weiße Kopftuch, welches früher auch von den vornehmsten Damen getragen wurde.

Noch im 13. Jahrhundert war *the gold head-cloth* Abzeichen der Königstöchter. Die Wangen erschienen *parans desous le cuevrekief (Adam de La Halle.)* (Vgl. Houdoy, *La Beauté des Femmes dans la Littérature et dans L'Art du XIIe au XVIe Siècle.* Paris *1876.)*

Die Herren behalten ferner bei Tafel auch den kurzen Spanischen Mantel an:

> *All short-cloak'd knights, and all cross-garter'd gentlemen;*
> *All pump and pantofle foot-cloth riders;*
> *With all the swarming generation*
> *Of long stocks, short pain'd hose, and huge stuff't doublets.*
>
> (Beaumont and Fletcher p. 430.)

Our English Home schildert S. 55 den Beginn der Mahlzeit:

> *The company having washed and seated themselves at table, the chaplain stood up, and in a loud voice asked a blessing. The almoner then entered, bearing in one hand his rod of office, and in the other the alms-dish, which he set upon the table. The carver, who stood by, commenced his duty with an act of charity. 'To serve God first', he placed a loaf upon the dish, to which, during the repast, he added frequent contributions. It was the almoner's office to look after the broken meat, to see that the domestics swept with the voiding knife even the crumbs and fragments into the maunds, or alms-baskets, and that all was carried away and safely locked in the almery,*[1]) *to be distributed in due course to 'pore men at the gate'.*[2])

---

[1]) *Almerie: a cupboard; the low Latin almariolum.*

> *Into the butterie hastilie he yeede,*
> *And stale into the almerie to feede.* (*Heywood* 1556.) (Nares, *Gloss.*)

Ducange, Glossarium ed. Henschel 1883 s. v. *Almaria, Almarium*: pro *Armarium;* Gall. *armoire . . . Aulmare,* eadem notione, in Lit. remiss. ann. 1405 ex Reg. 160. Chartolph. reg. ch. 21: *Les Aulmares, dedans lesquelles estoient lesdites tasses, estoient entrouvertes, et en icelles Aumaires print icelles quatre tasses d'argent.*

[2]) *Almes-Gate: the gate at which the alms of the house were distributed to the*

Die Stunde der Mahlzeit ist im Allgemeinen um 11 Uhr Vormittags und um 6 Uhr Abends. (*Culturb.* S. 89).

Duke. *What time of the day do you hold it to be?*
Laz. *About the time that mortals whet their knives,*[1]
On thresholds, on their shoe-soles, and on stairs;
Now bread is grating, and the testy cook
Hath much to do now: now the tables all —
Duke. *'T is almost dinner-time?*
(Beaumont and Fletcher, *The Woman-Hater* I, 2.)

Die Unterhaltung des *Courtier* bei Tische bewegt sich in gezierten Redewendungen, in den gesuchtesten Ausdrücken, dazwischen die kräftigsten Flüche und Betheuerungen. Man kann einerseits nicht fein genug, andrerseits nicht derb genug sich ausdrücken. So spiegelt sich in dem Gesprächsstil, was das ganze Mittelalter durchzieht: der unversöhnte Gegensatz zwischen dem Zierlich-Gesuchten und dem Derben und Plumpen des Ausdrucks, wie des innersten Wesens überhaupt.

Or. *Believe me, this your lordship's plainness makes me think myself more welcome than if you swore, by all the pretty court-oaths that are, I had been welcomer than your soul to your body.*
(Beaumont and Fletcher, *The Woman-Hater* II, 1.)

She does observe as pure a phrase, and use as choice figures in her ordinary conferences, as any be in the Arcadia.
(Ben Jonson, *Every Man out of his Humour* II, 1.)

Vergleiche ähnliche zierliche Empfangs-Komplimente bei Shakespeare.

---

poor. — Tarlton called Burley-house gate, in the Strand towards the Savoy, the Lord Treasurer's almes-gate, because it was seldom or never opened. (*Tarlton's Jests.*)
(Nares, *Gloss.*)

Offene Tafel halten ist noch in Shakespeare's England gebräuchlich:

This is the commodity of keeping open house, my lord; that makes so many shut their doors about dinner time.
(Middleton, *A Mad World* — II, 7 III, 288 ed. Bullen.)

Der Hof speist öffentlich:

Thou art one of those fools that think their attendance at the king's meals as necessary as his physician's. (*The Country Wife* III, 2.)

[1]) Die geladenen Gäste nämlich hatten ihr Tischmesser selbst mitzubringen. (Vgl. *Culturbilder* S. 94. *Our English Home* p. 44.) Auch Damen trugen ja ein Messer in der Scheide am Gürtel. (Vgl. das *wedding knife* der Juliet: *Romeo and Juliet.*) Schon von den alten Galliern wird berichtet, daß sie ein Messer, dessen Scheide am Schwerte befestigt war, zum Zerlegen des Fleisches bei sich führten.

Die Sucht des *Courtier*, seine Rede mit Eidschwüren zu würzen tritt ferner hervor:

> *I bless the fortune . . .*
> *From gallants who still court with oaths.*[1])
>
> (Marston, vol. III, 399.)

Avoid . . . those too ungentlemanlike protestations of indeed and verily. (Marston, vol. IV, 1.)

Ferner bei Shakespeare:

Hotspur. Come, Kate. I'll have your song too.
Lady P. Not mine, in good sooth!
Hotspur. Not yours, in good sooth. Heart! You swear like a comfit-maker's wife. Not you, in good sooth; and, as true as I live; and, as God shall mend me; and, as sure as day:

> *And giv'st such sarcenet*[2]) *surety for thy oath,*
> *As if thou never walk'dst further than Finsbury.*
> *Swear me, Kate, like a lady as thou art,*
> *A good, mouth-filling oath, and leave in sooth,*
> *And such protest of pepper-gingerbread,*
> *To velvet guards, and Sunday citizens.*
>
> (I King Henry IV, III, 1.)

Percy. Ihr nicht, gewiß und wahrhaftig! Herzchen, ihr schwört ja wie eine Konditorsfrau. Ihr nicht, gewiß und wahrhaftig! und: so wahr ich lebe! und: wo mir Gott gnädig sei! und: so gewiß der Tag scheint!

> Und giebst so taft'ne Bürgschaft Deiner Schwüre
> Als wärst Du weiter nie als Finsbury spaziert.
> Nimm als 'ne Dame, Käthchen, Deinen Mund
> Mit derben Schwüren voll; und laß Fürwahr
> Und solche Pfeffernuß-Betheuerungen
> Den Sammetborten und den Sonntagsbürgern.

Bunte Reihe bei Tisch ist in Shakespeare's England allgemeine Sitte. In Heinrich VIII, 1, 4 sagt der Chamberlain:

> *Sweet ladies, will it please you to sit?*
> *Nay, you must not freeze;*
> *Two women plac'd together makes cold weather.*

---

[1]) So knüpft der Puritaner in seinem Abscheu gegen das Schwören n . . . den *Citizen* an, der auch hierin das Urbild des modernen Gentleman ist:

> *He 's no precisian, that I'm certain of,*
> *Nor rigid Roman Catholic. He 'll play*
> *At fayles and tick-tack; I have heard him swear.*
>
> (Ben Jonson, *Every Man in his Humour* III, 3.)
> (Vgl. *Fayles* in Nares, *Gloss.*)

[2]) Taffet (*sarcenet*) war auch im Frankreich Heinrichs des Vierten ein Abzeichen des Bürgers. Vgl. Quicherat, *Le Costume en France* p. 448: *Le satin et le taffetas devinrent étoffes bourgeoises. Il fallut être en velours pour se donner des airs de gentilhomme.*

Wir vergleichen hierzu als Parallele: Karl Bartsch, *Aufsätze*, !33 *(Die Formen des geselligen Lebens im Mittelalter)*:

„In Gesellschaft saßen, wenn Frauen zugegen waren, Ritter Frauen gewöhnlich in bunter Reihe, und man unterhielt sich rweis.[1]) Uebrigens sei bemerkt, daß nach altgermanischer e die Frauen sich nicht zur Unterhaltung bei den Männern lerließen, sondern vor dem Essen aus ihrer Kemenate gerufen 'den, und nach der Mahlzeit sich wieder entfernten[2]); erst aus nkreich wurde die neue Sitte, wie die der bunten Reihe, einihrt, während in Deutschland sonst Männer und Frauen getrennt en. Die Kammerzofe durfte nicht über ihrer Herrin, sondern 3te wenigstens zwei Plätze tiefer als jene bei Tische sitzen."[3])

Weinhold, *Die Deutschen Frauen im Mittelalter*, II, 125: Skandinavien nahmen die Frauen häufig an den Gastgeboten il . . . dabei saßen sie nicht selten gepaart und tranken mit n Genossen aus einem Becher."

In der Mark Brandenburg soll die bunte Reihe bei Tische durch Kaiser Karl IV., in der Hofhaltung zu Tangermünde, eführt worden sein (vgl. v. Klöden, *Die Quitzows und ihre* :.) Der Magistrat von Berlin und Köln aber schaffte später 15. Jahrhundert) diese Neuerung wieder ab, da dieselbe zu schreitungen und Unsittlichkeit geführt hatte.[4])

Während nun im Mittelalter es üblich war, daß je zwei Peren von derselben Schüssel aßen *(eating off the same plate)* wird später üblich, daß je vier Personen von einer Schüssel essen r doch gemeinsam speisen. Diesen Gegenstand behandelt Th. ight, *The Homes of Other Days*, p. 468:

> *At the tables of the great, there was a large attendance of servants, and the guests were counted off, not, as before, in couples, but in fours,*

---

[1]) Vgl. *Parzival*, Simrock II, 374:

Die Frauen ehrt es, die man da
An Freundes Seite sitzen sah.

So auch Willehalm 250, 30:

Jungfraun in blühender Farbe Glanz
Sah man sitzen dort und hie,
Sich Ritter setzen zwischen sie.

[2]) Daran erinnert die Bezeichnung *Drawing-room: withdrawing room.*

[3]) Vgl. Arnaut Guillem von Marsan in Bartsch, *Provenzal. Leseb.* 143, 37—46.

[4]) Eine köstliche Ausführung hierüber giebt Willibald Alexis im *Roland Berlin.*

each four being considered as one party, under the title of a mess[1], and probably having a dish among them, and served by one attendant. This custom is often alluded to in the dramatists, and it is hardly necessary to observe that it was the origin of our modern term in the army.

Damit zusammen hängt, was Rye, *England, as Seen by Foreigners*, London 1865, p. 273 aus Fynes Moryson (*Itin.* 1617, P. III, p. 151) über die Wirthshäuser Englands auseinandersetzt:

I will now onely adde, that a Gentleman and his Man shall spend as much if he were accompanied with another Gentleman and his Man, and if Gentlemen will in such sort joyne together to eate at one Table, the expences will be much diminished.

---

[1]) *Mess, s. A party dining together, a set.*

Not noted —
But of the finer natures; by some severals
Of head-piece extraordinary; lower messes
Perchance are to this business purblind.

(Winter's Tale, I, 2.)

Uncut-up pies at the nether end filled
With moss and stones, partly to make a show with,
And partly to keep the lower mess from eating.

(Beaumont and Fletcher, *Woman Hater* 1, 2.)

As at great dinners or feasts the company was usually arranged into fours, which were called messes, and were served together, the word came to mean a set of four, in a general way. Lyly says expressly,

Foure makes a messe, and we have a messe of masters that must be cozened: let us lay our heads together. (*Mother Bombie* II, 1.)

Hence Shakespeare says,

You three fools lacked me fool to make up the mess.

(Love's Labour IV, 3.)

Where are your mess of sons? (3 Henry VI, I, 4.)

namely, his four sons, Edward, George, Richard, and Edmund earl of Rutland.

Penelop's fame though Greekes do raise,
Of faithfull wives to make up three:
To think the truth, and say no lesse,
Our Avisa shall make a messe.

(A. Ernst's *Verses prefixed to Avisa.*)

Lucretia and Susanna were the preceding two, therefore Penelope and Avisa made up the mess.

A vocabulary, published in London, 1617, bears this title:

Janua linguarum quadrilinguis, or a Messe of Tongues, Latin, English, French, and Spanish. Neatly served up together for a wholesome Repast, &c. — The editor also says that, there being already three languages, he translated them into French, 'to make up the messe'.

Man ist also im Wirthshaus darauf eingerichtet, daß vier Personen gemeinsam an einem Tische speisen.[1])

Sehr gebräuchlich ist das Zutrinken an die Gäste, zumal von Seiten der Gastgeberin und ihrer Töchter.[2])

Vgl. Weinhold, *Die Deutschen Frauen*, II, 123: „Die Königin (*Beowulf* 1215—1287) erhebt sich, geht von Mann zu Mann, und kredenzt ihnen mit freundlichen Worten den Trunk. An einem andern Tage hat Hrôdgârs Tochter dies Geschäft (*Beov.* 4028—4043). An dem Hofe des Geatenkönigs Hygelâc sehen wir dessen Frau ebenso beschäftigt (*Beov.* 3958). Wie sehr dieselbe Sitte in Skandinavien herrschte, beweist ihre Verewigung durch die mythische Erzählung von dem Leben in Valhöll. Hier gehen die Walküren unter den seligen Helden mit dem Trinkhorn umher, wie auf Erden die Frauen unter ihren Gästen thun; denn die Frau oder die Tochter des Hauses übernahm auch in Skandinavien das Amt des Schenken (vgl. *Altnordisches Leben*, S. 461)."

Zur Tafel gehört die Tafelmusik von ältesten Zeiten her. So sagt Th. Wright, *The Homes of Other Days*, p. 181 (nach Aufhebung der Tafel):

> *The minstrels were now introduced. To judge by the illuminations, the most common musical attendant on such occasions was a harper, who repeated romances and told stories, accompanying them with his instrument.*

Dies war auch in Wirthshäusern üblich. Das ersieht man z. B. aus Fynes Moryson, *Itin.* 1617, pt. 3, p. 151:

> *While he* (der Gast) *eates, if he have company especially, he shall be offred musicke, which he may freely take or refuse, and if he be solitary, the musicians will give him the good day with musicke in the morning.*

Diese Musiker im Wirthshaus mochten bisweilen lästig sein. In Ben Jonson's *Rules for the Tavern Academie (The Old Devil Tavern)* heißt es:

> *Let no saucy fiddler presume to intrude,*
> *Unless he is sent for to vary our bliss.*

---

[1]) Das Speisen zu je vier Personen wird auch in Wolfram's *Parzival* erwähnt:

> Der tavel muosen hundert sîn,
> die man dâ truoc zer tür dar în.
> Man satzte ieglîche schiere (= cheer)
> für werder ritter viere.

[2]) Man erinnert sich, welch ganz andere Aufmerksamkeiten im 11. Jahrhundert dem Gaste von den Töchtern des Hauses erwiesen wurden.

Erst durch die Puritaner wurde solchen Musikanten, die noch heute um die Weihnachtszeit in London von Wirthshaus zu Wirthshaus zu ziehen pflegen, das Handwerk gelegt:

> *A very curious and rare tract, with the title of 'The Actors Remonstrance or Complaint for the Silencing of their Profession', 1643, has the following apposite passage: — 'Our* M u s i k e *that was held so delectable and precious that they scorned to come to a Taverne under twenty shillings salary for two houres, now wander with their Instruments under their cloaks, I meane such as have any, into all houses of good fellowship, saluting every roome where there is company with, Will you have any musike, Gentlemen?' Such was the severity of Puritan discipline.* (Hazlitt's *English Drama and Stage,* 1869, p. 263.)

Auch die Kirchenmusik, die Rich. Hooker in der *Ecclesiastical Polity* (1594—97) mit Berufung auf den König David vertheidigt hatte, ging durch die Puritaner verloren und wurde erst durch die Restauration, soweit dies möglich, wiederhergestellt.

Evelyn, im *Diary* bemerkt, 25. Sept. 1660:

> *Dr. Rainbow preach'd before the King; now the service was perform'd* w i t h m u s i c k, *voices, etc., as formerly.*

Man kocht im Shakespeareschen England, genau wie heutzutage, die Gemüse in Wasser ab, und belustigt sich über die Holländer, die *Flemish butter-boxes*, die fette Küche lieben. Dagegen ist die alte englische Küche der französischen ähnlicher in Herstellung kunstvoller Speisen; die substantielle Richtung der ersteren ist späteren Datums. Darüber spricht Thomas Wright, *The Homes of Other Days*, p. 467:

> *The regular order of service at dinner seems to have been still three courses, consisting of a number and variety of dishes, according to the richness of entertainment. To judge from the early cookery books, which have been described in a former chapter, our ancestors, previous to the sixteenth century, in the better classes of society, were not in the habit of placing substantial joints on the table, but instead of them had a great variety of made dishes, a considerable proportion of which were eaten with a spoon.*

Unter den Gerichten auf der Tafel aber ragt hervor der Pfauenbraten (Thornbury, *Shakspere's England* I, 225 sagt von *Queen Elizabeth's dinner: 'nor was the peacock with gold beak and expanded tail yet forgotten'*) in der ganzen Pracht des Gefieders und des vergoldeten Schnabels. Schon in der Küche der alten Römer wie in derjenigen des mittelalterlichen Italiens wird derselbe erwähnt (*Culturb.* p. 91.) Und im Roman des *Chrestien de Troyes* wird

der Pfau die Speise der Tapfern genannt. König Artus vertheilt einen Pfauenbraten derartig, daß von 500 Gästen jeder seinen Theil empfängt.

Reichere Leute essen *baked meat* und *brown meat*. Ersteres war den Armen verboten. Ebenso war im alten Rom den Armen der Genuß der Artischoke durch die Obrigkeit untersagt. — Vgl. Harrison, *Of the Food and Diet of the English*, S. 141 (sowie *Culturb.* S. 110):

> *In 1433, Bishop Wardlaw got a law made that baked meats were to be eaten only by gentlemen . . . . The English eat all they can buy (except on non-flesh days), but white meat, milk, butter, cheese, tho' very dear, are eaten only by the poor. — The rich folk eat brown meat, fish, and fowl, wild and tame, home-bred and foreign.*

White meat (Every Man out of his Humour X, IV, 3*)* ist Milchspeise. Vgl. *Old English Plays* X, 113:

> *Away, you stale mess of white broth!*

Zubereitet werden die Speisen in den vornehmeren Häusern (der *Knights* und *Gentlemen*) nur über Holz-, nicht über Kohlenfeuer: „Im Jahre 1631 schreibt ein Autor, daß in den letzten dreißig Jahren die feinen Londoner Damen Räume, in denen Kohle gebrannt wurde, zu betreten sich scheuten, und nur ungern Speisen genössen, die über Kohlenfeuer[1]) zubereitet wären.“ (Vgl. *Culturb.* S. 39.) Auch im Kamin brennt Holz, sogar wohlriechendes, während in Wirthshäusern, wie wir von Falstaff hören können, man mit Kohlen-Heizung sich begnügt.

Das englische *Dinner* endet mit Süßigkeiten (*sweets*). Vgl. Rye, *England as Seen by Foreigners*, p. 190 (Note):

> *This fondness of our countrymen and countrywomen for sweets astonished the Spaniards who came with the embassy of the Count Villamediana in 1603. At Canterbury the English ladies are described as peeping through the latticed windows (ventanas rejadas) at the hidalgos, who presented the 'curious impertinent' fair ones with the bonbons, comfits, and sweetmeats that were upon the table, 'which they enjoyed mightily; for (it is remarked) they eat nothing but what is sweetened with sugar, drinking it commonly with their wine, and mixing it with their meat'.* (Vgl. *Culturbilder* S. 260. 61.)

---

[1]) Der Gebrauch der Kohle (cf. *sea-coal fire*) war zunächst auf die City von London beschränkt. Dies belegt auch der Wunsch der Goldschmieds-Tochter im Drama *Eastward Hoe* (v. J. 1605) I, 1 an ihren *Knight*, *Girtred: Sweet knight, as soone as ever we are married, take me to thy mercy out of this miserable chitty* (= *city*)*; presently carry me out of this sent of New-castle coale, and the hearing of Boe bells.*

[redacted]

Early English Meals and Manners. (John Russel's Boke of Nurture, Wynkyn de Worde's Booke of Lernynge, The Boke of Curtasye. Edited by F. J. Furnivall. London 1868.)

p. 6: *Before dinner plums and grapes; after, pears, nuts, and hard cheese.*

p, 17: *When your lord has washed, take up the Surnape with your two arms, and take it back to the Ewery. Carry a towel round your neck. Uncover your bread; see that all diners have knife, spoon, and napkin.*

Diese Sitte, die Serviette bei Tische um den Nacken zu legen, wird auch im 17. Jahrhundert noch berührt:

> *Having his napkin on his shoulder, as if he were suddenly raised from dinner.* (*Old English Plays* VIII, 112.)

p. 13: *Cover your cupboard with a diaper towel, put one round your neck, one side on your left arm.*

Das *Banquet* (Wright a. a. O., S. 471) nach Tische ward um die Mitte des 17. Jahrhunderts abgeschafft. Bis dahin war es Sitte, nach aufgehobener Mahlzeit zum Banquet sich in ein anderes Zimmer oder in das *Garden-house* (auch in *an arbour*) zu begeben. Im 17. Jahrhundert dagegen war das Banquet '*a meal after supper*.' Charakteristisch ist für jene Gebräuche eine Stelle in Massinger's *City Madam*:

The dishes were raised one upon another,
As woodmongers do billets, for the first,
The second, and third course; and most of the shops
Of the best confectioners[1]) *in London ransack'd*
To furnish out a banquet.

Banquet bedeutet die kleine Bank (aber nicht zugleich den Tisch, wie Skeat, *Etym. Dictionary*, will). Man setzte sich im alten Frankreich (im 12., 13. Jahrhundert) nach aufgehobener Tafel gern auf kleine Bänke um das Kamin-Feuer und zechte daselbst. (Alw. Schulz, *Das höfische Leben* I, 62 — Parton 7438):

Et ele estoit sor un banket
de blanc yvorie petitet.

---

[1]) *Sweetmeats. How call'st thou the apothecary? . . . I owe him money for sweetmeats, and he has laid to arrest me . .* (Ben Jonson, *The Poetaster* III, 1.) Das Konfekt wurde seit frühesten Zeiten meist in der Apotheke bereitet. Vgl. meine *Culturbilder.* — In Shakespeare's Cymbeline hat der Arzt die Königin im Einmachen von Früchten unterrichtet:

Queen . . . Hast thou not learn'd me how
To make perfumes? distil? preserve? yea, so,
That our great king himself doth woo me oft
For my confections? (Cymbeline I, 6.)

Ueber den Schluß des Mahles[1]) erzählt der gelehrte Italiener Poggio, welcher im 15. Jahrhundert England besuchte (nach Morley, *English Writers* p. 417):

> *(He reports) of the English nobles (living in the country and on large estates) even if they should meet a host ten days after he had given them a dinner, they never omitted the ceremony of thanks for his entertainment.*

In mehrfacher Beziehung erinnert das altenglische Gastmahl an das altrömische; so besonders die Wichtigkeit des kunstreichen Vorschneidens, *carving*; die *scissores* (Vorschneider bei Tafel) im alten Rom übten ihr Amt, nach Martial, nach dem Takte der Musik; — die *mess: mensa*; im alten Rom pflegten je 6 bis 8 Personen um einen runden Tisch gelagert eine Tischgesellschaft zu bilden; — der Spaßmacher, der gegen Ende der Mahlzeit auftritt, um die ermüdenden Gäste zu erheitern. (Vgl. *Culturbilder* S. 102.)

---

[1]) Vom Tischgebet. Titus Andron. IV, 3:

Tit. Tell me, can you deliver an oration to the emperor with a grace?
Clown. Nay, truly, Sir, I could never say grace in my life.

Titus faßt *grace* = Grazie, Anstand, der Clown = Tischgebet. — Dasselbe Wortspiel hat Shakespeare in Measure for Measure I, 2 und in 1 King Henry IV, I, 2. Dazu Delius: „Die lateinischen Tischgebete waren für Laien ohne Schulbildung schwer zu erlernen“. Gosche und Tschischwitz zu obiger Stelle: Daher wird das Tischgebet in den Lustigen Weibern von Windsor vom Geistlichen gesprochen.

> *Grace at Meat was often said in metre, in the time of Shakespeare, etc.*
> *I think thou never wast where grace was said. — No? a dozen times at least. — What, in metre?*
> (Meas. for Meas. I, 2.)
> *In the play of Timon, there is an instance of a metrical grace said by Apemantus.* Act I, Sc. 2. (Nares, *Gloss.*)

König Lear 1692, und Titus Andronicus 1699 in Breslau aufgeführt.

Mitgetheilt

von

Albert Cohn.

Die zwei hier folgenden, bisher völlig unbekannt gebliebenen Drucke besitzt die Breslauer Stadtbibliothek. Den Hinweis auf diese, für die Theatergeschichte nicht unwichtigen Stücke, verdanke ich dem Direktor der genannten Bibliothek, Herrn Professor Dr. H. Markgraf, dem ich dafür sowohl, wie für die mir bei der Herausgabe bereitwillig gewährte Unterstützung meinen verbindlichen Dank ausspreche.

Ein jedes der beiden Stücke besteht aus vier unpaginierten Blättern in kl. 4., ohne Angabe von Druckort und Drucker. Man wird mit Sicherheit annehmen können, daß beide einer Breslauer Offizin entstammen.

Wir haben in den zwei kleinen Schriften leider nicht die Texte die beiden Tragödien, sondern lediglich die Programme der Aufführungen, welche letzteren, nach den überschwänglichen Widmungen an die Väter der Stadt zu schließen, in die Klasse jener „Raths-Comoedien" gehören, wodurch die Schauspieler den Vätern der Stadt ihren Dank für feierlichen Empfang und Bewirthung ausdrückten. Daß solches gelegentlich auch in Breslau geschehen, wird ausdrücklich bezeugt.[1]) Uebrigens sind solche Programme oder Argumente

---

[1]) O. Teuber, Geschichte des Prager Theaters. I, 77.

aufgeführter Stücke eine im 17. Jahrhundert oft vorkommende Erscheinung: von vielen Stücken, Schulkomödien und anderen, besitzen wir statt der Texte nur eben derartige Argumente.

In der Theatergeschichte Breslaus ist der hier in Betracht kommende Zeitabschnitt ein fast gänzlich leeres Blatt, und wie mir Herr Professor Markgraf mittheilt, ist eine Bereicherung derselben aus den Breslauer Archiven nicht zu erwarten, da in der österreichischen Zeit keine Akten angelegt wurden und das Meiste verloren ging. August Kahlert's Schrift: „Schlesiens Antheil an deutscher Poesie“ 1835, ist mit ihren dürftigen und nicht einmal quellenmäßig belegten Angaben über Drama und Theater in Breslau kaum nennenswerth, und in der vorliegenden Frage läßt sie uns völlig im Stich.

Daß der König Lear direkt auf Shakespeare fußt, ist unzweifelhaft. Die Reihenfolge und der thatsächliche Inhalt der Auftritte schließen sich eng an den Originaltext an. Inwieweit diese Bearbeitung Shakespeare's Geist und Kunst gerecht geworden sein mag, ist aus unserm Programm natürlich nicht erkennbar, denn dieses konnte nur den Zweck haben, das Verständniß der äußeren Vorgänge der Handlung zu erleichtern. Darf man aber einen Schluß ziehen aus den uns erhaltenen Texten früher deutscher Bearbeitungen Shakespeare'scher Stoffe und aus den bescheidenen Ansprüchen unseres Theaterpublikums im Zeitalter der Haupt- und Staatsaktionen, der Improvisationen und der Stegreif-Komödie, dann ist zu befürchten, daß die Texte unserer beiden Stücke, sollten sie jemals zum Vorschein kommen, uns in diesem Punkte keinerlei Ueberraschung bringen werden. Die Auslassungen und Abweichungen vom Originaltext des König Lear, insbesondere der veränderte Ausgang des Stückes, lassen übrigens schon zur Genüge erkennen, daß unser Autor so wenig wie sein Publikum für die reine Tragödie Shakespeare's ein Verständniß hatten.

Von den Personen Shakespeare's fehlt in unserm Programm, außer einigen Nebenpersonen, der köstliche Narr; woraus aber nicht unbedingt wird gefolgert werden dürfen, daß er auch im Stücke selbst gefehlt haben müsse. Für den Zweck des Programms war er entbehrlich, da er in das Fortschreiten der Handlung nicht eingreift, und im Uebrigen war der Spaßmacher eine selbstverständliche Bühnenfigur, auf die nicht erst hingewiesen zu werden brauchte. Ein so tiefer und rührender Narr wie der Shakespeare's wird der Breslauer Hanswurst freilich nicht gewesen sein.

Die Breslauer Aufführung des König Lear im Jahre 1692 ist nicht das erste Erscheinen des Stückes in Deutschland. In Dresden wurde schon 1626 eine „Tragoedie von Lear, König in Engelandt“, 1659 „König Lear und seine zwei Töchter“, 1676 endlich: „König Lear auß England“ von Englischen Komödianten gespielt.[1]) — Die Breslauer Schauspieler nennen sich „Hochteutsche Comoedianten“. Vielleicht haben wir es hier mit des wackern Johannes Velten Truppe zu thun, welche mehrmals in Breslau erschienen ist, wo sie im Ballhause spielte[2]) und deren Anwesenheit daselbst im Jahre 1692 von der „Topographischen Chronik von Breslau“ bezeugt wird[3]). Seine Truppe nannte sich freilich von 1682 an „Die Chur-Sächsische Komödianten-Gesellschaft“; aber nach dem Tode Kurfürst Georg's III., Anfangs 1692, wurden die Dresdener Hofkomödianten entlassen, im Februar wandte sich Velten nach Berlin, und nach kurzem Umherziehen langte er in Hamburg an, wo er in demselben Jahre starb[4]). Vor den Berliner Aufenthalt, oder zwischen diesen und Hamburg, kann also das Auftreten in Breslau fallen, wo Velten dann die ihm ausdrücklich vom sächsischen Kurfürsten verliehene Benennung nicht mehr führen konnte. Velten's „berühmte Bande“ hatte übrigens auch nach seinem Tode noch lange Zeit Fortbestand, theils unter der Führung seiner Wittwe, theils unter der seiner Genossen Christian und Gabriel Möller. Auch von der Anwesenheit einer Prager Truppe in Breslau, welche auf die Velten's gefolgt sein soll, wird berichtet[5]), vielleicht war es die des Jacob Kühlmann, „Director einer Bande hochteutscher Comoedianten“, der in einer Bittschrift vom November 1693 einer Kunstreise nach Schlesien im September desselben Jahres gedenkt „mit Christoph Schabner, Schrifftensteller“ offenbar dem Dramaturgen der Truppe[6]) — vielleicht nicht seine erste Reise nach Schlesien.

Einer „Bande Kayserlicher privilegirter Hoch-Teutscher Comoedianten“, wie diejenige sich nannte, welche 1699 den Titus Andronicus auf die Breslauer Bühne brachte, bin ich nicht auf die Spur gekommen. Heinrich Rademin „Principal hochteutscher

---

[1]) Albert Cohn, Shakespeare in Germany, CXVI—CXIX.

[2]) Aug. Kahlert, a. a. O., S. 66.

[3]) Ebenda, S. 55. Kahlert hält das Datum für zu spät, ohne dies zu begründen.

[4]) Carl Heine, Johannes Velten, S. 15.

[5]) Aug. Kahlert, a. a. O., S. 66.

[6]) O. Teuber, a. a. O., S. 86.

Comoedianten“, welcher 1723 in Breslau vorkommt, viel früher aber schon in Böhmen und Mähren genannt wird, mag auch Breslau zu einer früheren Zeit besucht haben; auch daß er am Anfange seiner Laufbahn zu jener Benennung berechtigt gewesen sein mag, ist nicht ausgeschlossen. Ein anderer „Principal deutscher Comödianten“, Johann Joseph Blümel, führte 1705 in Brünn „deutsche Comödien und Tragödien“ auf, nachdem er schon früher in Wien und anderen Orten Oesterreichs gespielt hatte.[1])

Unser König Lear wird vermuthlich mit jenem Stücke einen Zusammenhang haben, welches von 1626 bis 1676 in Dresden aufgeführt wurde. Dies wäre fast mit Sicherheit anzunehmen, falls unsere Vermuthung, daß das Stück von Velten's Truppe in Breslau gespielt worden, sich als zutreffend erweisen sollte; denn bereits 1678 wurde Velten an den Dresdener Hof berufen, wo jenes ältere Stück sicher noch auf dem Repertoire gestanden haben wird. Man weiß ohnehin, daß die von den Englischen Komödianten in Deutschland eingeführten Dramenstoffe noch lange Zeit nach dem Verschwinden der Engländer in vielfach veränderter Gestalt auf die Bühne gebracht wurden; so der kürzlich von Herrn Joh. Meißner veröffentlichte „Jude von Venedig“, der sich von 1608 bis 1674 bei den herumziehenden Banden erhalten hat. Nicht unmöglich wäre, daß der rührige „Erzfürstliche Commediant“ Christoph Blümel, den Herr J. Bolte als den Bearbeiter des letztgenannten Stückes ermittelt hat[2]), auch bei unserm König Lear die Hand im Spiele gehabt hätte; denn er scheint mit Vorliebe ausländische Stoffe bearbeitet zu haben. Um 1630 geboren, kann er sehr gut 1692 noch thätig gewesen sein; anderseits ist auch nicht ausgeschlossen, daß die Abfassung unseres Stückes in ein früheres als das Breslauer Aufführungsjahr fallen möge.

Auf das Breslauer Programm des Titus Andronicus wies schon Herr J. Bolte hin, der jedoch nur den Titel erwähnte[3]). Dem Stücke liegt die holländische Bearbeitung des Stoffes „Aran en Titus“ von Jan Vos zu Grunde. Ob der Verfasser des Breslauer Stückes auch Shakespeare's Tragödie, oder die deutsche „Tragoedia von Tito Andronico“ von 1620, oder endlich „Titus und Tomyris“

---

[1]) Chrn. d'Elvert, Geschichte des Theaters in Mähren und österr. Schlesien, S. 38.

[2]) Siehe Jahrbuch XXII, 189 ff.

[3]) Zeitschrift für deutsches Alterthum. N. F. Band XIX, 112.

[redacted]

von Hieron. Andreae, 1661[1]), gekannt hat, wird nach unserm Programm schwerlich zu ermitteln sein. Das Verhältniß der verschiedenen dramatischen Interpretationen dieses Stoffes zu einander, ist ein äußerst verwickeltes, und es wäre eine eingehende Untersuchung darüber sehr wünschenswerth.

Wir lassen nun die beiden Programme in wortgetreuem Abdrucke hier folgen.

---

[1]) Siehe W. Creizenach, Die Tragödien des Holländers Jan Vos auf der deutschen Bühne. Berichte der philol.-hist. Classe der K. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, 1886. S. 93 ff.

Ein gantz Neues
Exemplarisches und sehens-würdiges Schau-
Spiel, welches sich in Engelland zugetragen,

Und wird genant,

König LIEAR

aus Engelland,

Dedicirt und præsentirt

Denen

Hoch-Edelgebohrnen, Gestrengen und
Hochbenambten

Herren N. N. PRÆSIDI,
Bürgermeister, und
Rathmannen
Der Hochberühmten Käyserl. und Königl.
Haupt-Stadt Breßlau, rc.
Unsern allerseits Höchstzuehrenden Herren und
Hohen Gönnern,
Zu Gnädigem Wolgefallen auffgeführet
von
Dem anwesenden Bande
Der Hochteutschen Comœdianten.

Gedruckt im Jahr 1692.

[redacted]

[2] # Agirende Personen.

1. Liear, König aus Engelland.
2. Gondril,
3. Regina, } dessen Töchter.
4. Cordelia,
5. Hertzog von Albon, Gondril jhr Ehe-Herr.
6. Hertzog von Cornuel, Regina jhr Ehe-Herr.
7. Graff Glofter, ein Reichs-Graff.
8. Graff Edgard, sein rechter Sohn.
9. Edmund, sein Bastart.
10. Kent, ein Reichs-Graff.
11. Ein Edelmann.
12. Hoffmeister der Gondril.
13. König von Franckreich.
14. Hertzog von Burgundien.
15. Ein Bauer.

Etliche Soldaten.

Das Theatrum præsentiret Wald und Pallast.

[3] Actus I. Scena 1.

Graff Glofter und Graff von Kent, begegnen einander, verwundern über die Veränderung des Englischen Hofes, und gehen ab.

Scena 2. König Liear mit seinen 3. Töchtern Gondril, Regina, delia, Hertzog von Albon, Hertzog von Cornuel, Graff Kent, Graff ter mit seinen zweyen Söhnen Edgard und Ndmund mit den Reichs-alien, als Schwerdt, Kron und Scepter. Der König begehret die d-Karten von Engelland, und theilet sein Königreich in 3. Theile, giebet solches seinen Töchtern zusammt der Regierung, wil bey seinen htern einen Monat umb den andern bleiben. Die zwo ältesten Töch-bedancken sich, die jüngste aber verlanget bey jhres Vaters Lebzeiten ts von dem Königreich. Der Vater erzürnet hierüber, vermeinende, thue solches auß Ungehorsam, und enterbet sie, theilet den dritten il unter die andern 2. Schwestern, und schickt den Graff Glofter, den iig von Franckreich, und Hertzog von Burgundien zu begleiten.

Scena 3. Graff von Glofter mit dem Könige von Franckreich und zog von Burgundien kommen herauß, König von Liear stellet seine ste Tochter vor, welche er ungehorsam nennet, wenn sie einer von den ohne Land und Stand nehmen wil, so mögen sie es thun. Der zog von Burgundien verlanget keine Braut ohne Morgen-Gab, und t davon. Der König von Franckreich aber erwehlet sie vor seine nahlin, und reiset mit jhr gantz erzürnet nach Franckreich. König ır mit den Seinigen gehen auch ab.

[4] Actus II. Scena 1.

Edmund mit einem erdichteten Brieff herauß.

Scena 2. Zu jhm Graff Glofter, welcher den Brieff von Edmund mmt, lieset jhn, und gehet gantz erzürnet und bestürtzt weg, befiehlt dem Edmund, sich an seinem Bruder zu vergreiffen.

Scena 3. Edgard zu jhm. Edmund fragt, ob er den Vater nicht hen? Er antwortet Ja. Dieser sagt, der Vater wäre hefftig über erzürnet, hätte sich auch resolviret jhn fest setzen zu lassen, und gehen ab.

Scena 4. Graff Kent, welcher umb der Warheit willen von dem ıig verbannt, kömmt verkleidet heraus.

Scena 5. König Liear mit dem Edelmann zu jhm, der König ımt den Graf Kent in Diensten an.

Scena 6. Der Hoffmeister eilends heraus, schimpfft auff den König, läufft weg. Kommt gleich wieder, wird aber von Graff Kent zgeprügelt.

Scena 7. Gondril zu jhnen. Sie beschwehret sich, daß der Kön solche unhöfliche Diener habe. Der König gehet gantz bestürtzt ab.

Scena 8. Der Hoffmeister zu der Gondril, sie schicket jhn an jh Schwester, und gehen ab.

Scena 9. Liear gantz verwirrt mit Graff Kent heraus, und gehe wieder ab.

Actus III. Scena I.

Edmund mit Edgard kommen heraus. Edmund beredet den andern mit jhm zu fechten, welcher sich auch überreden läst, und die Flucht nimmt.

Scena 2. Graff Glofter zu Edmund, welcher den Glofter überredet, daß er von seinem Bruder verwundet, doch wäre es jhm lieb, daß es nicht dem Herrn Vater wiederfahren.

[5] Scena 3. Der Hertzog von Cornuel und seine Gemahlin kommen heraus, und fragen, was dieses vor ein Tumult sey? Das wird jhnen von Glofter und Edmund erzehlet. Sie befehlen jhm nachzusetzen, und gehen ab.

Scena 4. Kent und der Hoffmeister begegnen einander. Der Hoffmeister wird abgeprügelt. Zu jhnen

Scena 5. Regina und Glofter. Kent wird in Ketten geschlossen, die andern gehen ab.

Scena 6. Edgard heraus beklaget sein Unglück, und gehet ab.

Scena 7. Liear zum Kent, gehet ab, kommt aber gleich wieder mit Glofter. Dieser ab.

Scena 8. Regina mit Glofter zum Könige, welcher sich bey seiner Tochter der schlechten Auffwartung wegen sehr beschweret, entschliest sich auch zu der andern Tochter zu gehen, welche er gehorsamer zu seyn vermeinet.

Scene 9. Der Hoffmeister kommt zu der Regina mit einem Brieff, sagende, daß jhre Schwester gleich verhanden seyn werde.

Scena 10. Welche auch gleich kommt. Der König wird von beyden verspottet, und gehen ab.

Scena 11. Graf Kent und ein Edelmann kommen herauß! Jener fragt diesen, ob des Königs von Franckreich Armee weit von hier sey? Dieser antwortet Nein, und gehen ab.

Scena 12. Der König gantz verwirrt kommt herauß mit Graff Kent, und gehen wieder ab.

Scena 13. Glofter und Edmund heraus. Glofter bedauret des Königs Zustand, und erzehlet seinem Sohn, daß er einen Brieff aus Franckreich bekommen, worinnen enthalten, daß dem Könige bald werde

›lffen werden. Edmund behält dieses zu seinem Vortheil, gedencket ›n eignen Vater zu verrathen, und gehen ab.

Scena 14. Der König gantz rasend heraus mit Kent.

Scena 15. Edgard zu jhnen, auch rasend.

Scena 16. Hiezu Gloster. Betrübet sich sehr wegen dieses Un- ks, und gehen alle ab.

Actus IV. Scena I.

Gloster und Kent reden von des Königs Zustand und gehen ab.

Scena 2. Edmund erzehlet dem Hertzog von Cornuel, daß sein er Briefe habe, welche dem Hertzog nachtheilig sind, und gehen ab.

Scena 3. Liear, Kent und Edgard heraus. Die zwey Närrischen ›utiren miteinander, und gehen ab.

Scena 4. Gloster und Kent heraus, welche des Königes Unglück ›uffzen, und gehen ab.

Scena 5. Cornuel, Regina, Gondril und Edmund heraus, welcher en Vater verräth, und sich von dannen begiebt.

Scena 6. Zu jhnen Gloster, welchen sie an einen Stuhl binden, jhm werffend, warumb er dem Könige Auffenthalt gebe, welches sie verboten, stechen jhm die Augen aus. Gloster lamentiret hierüber, und ruffet en Sohn Edmund zu Hülff. Die andern erzehlen jhm, daß sein Sohn verrathen, und stossen jhn zur Thür hinaus, und gehen alle ab.

Scena 7. Edgard beklaget seinen Zustand. Zu jhm

Scena 8. Sein Vater der Graff Gloster mit einem Bauer. Gloster et den Edgard, weil er jhn an der Sprache erkennet, jhn in seine ellschaft zu nehmen, welches auch geschicht, und gehen ab.

Actus V. Scena I.

Edgard führet Gloster als seinen Vater an einem Stecken über das ›atrum. Zu jhnen

Scena 2. Liear und der Edelmann welche mit etlichen betrübten rasenden Reden voneinander gehen.

Scena 3. Gondril verliebt in Edmund, erzehlet jhm, wie jhr Eh-Mann umbkommen, und begehrt jhn zu jhrem Bräutigam. Gehen ›de vergnügt ab.

Scena 4. Cordelia, als Königin von Franckreich, kommt mit Sol- ›n heraus, befihlt den Völckern zu marchiren, und gehen ab.

Scena 5. Edmund mit Regina, erzehlet jhr, daß der Frantzoß ge- ›gen, sie befiehlt jhm jhrem Mann eine Kugel durch den Kopff zu ›ssen, ergibt sich jhm zum Eh-Gemahl, und gehen ab.

Scena 6. Liear schläfft. Zu jhm Kent und Cordelia, welche sich

zu erkennen gibt, jhm auch verspricht, daß sein Unglück bald ein Ende gewinnen solle, und gehen ab.

Scena 7. Regina mit dem Hoffmeister, welche jhn examiniret, ob Edmund lange bey jhrer Schwester gewesen. Giebt jhnen (*sic!*) einen Brieff, solchen dem Edmund zu überreichen, und gehen ab.

Scena 8. Edgard führet Gloster heraus. Zu jhnen der Hoffmeister, welchen (*sic!*) Gloster erstechen wil. Edgard verhindert solches und ermordet den Hoffmeister. Findet einen Brieff bey jhm, welcher voller Verrätherey ist, und gehen ab.

Scena 9. Cornuel übergiebt Edmund das Commando wider Franckreich. Edmund gehet ab.

Scena 10. Edgard zu Cornuel, erzehlet jhm, daß Edmund ein Verräther sey, und gehen ab. Hier geschicht ein Tumult, und wird Lärmen geblasen.

Scena 11. Edgard führet seinen Vater über das Theatrum, und gehet weg. Hier wird Victoria geblasen.

Scena 12. Edmund mit Soldaten, bringen Liear und Cordelia gefangen. Edmund befihlt sie Beyde in das Gefängnüß zu legen, ja gar den König durchs Fenster über die Maur zu werffen, die Cordelia aber mit jhrem eigenen Strumpff=Band zu erwürgen. Gehen ausser Edmund alle ab.

Scena 13. Zu jhm Cornuel Regina und Gondril, welche beyde meynen, den Edmund zu jhrem Liebsten zu haben, aber vergebens, [8] dann Edmund wird durch offentlichen Pauckenschlag, zu dreyen unterschiedlichen mahlen vor einen Verräther angeklaget.

Scena 14. Edgard vermasqvarirt im Angesicht, sagt, daß Edmund ein Verräther sey. Sie kommen zu einem Kampff, und wird Edmund überwunden. Edgard giebt sich zu erkennen, daß er sein Bruder sey. Gondril, weil sie siehet, daß sie Edmund nicht bekommen kan, ermordet sich selbst. Hertzog Cornuel befiehlt, den König und die Cordelia geschwind aus dem Gefängnüß zu lassen, welches auch geschicht.

Scena 15. Kent wol gekleidet, mit Liear, Cordelia und Gloster, welcher seinen Sohn Edgard sehr bedauret. Edgard giebt sich zu erkennen. Der Vater stirbt vor Freuden. Regina kommt mit einem Messer heraus, und ersticht sich. Liear befiehlt den ungerathenen Sohn an 4. Ketten in die Lufft zu hängen, und also sein Leben zu beschliessen. Erfreuet sich über seiner Tochter Cordelia Gehorsam, und wird also diese Action geschlossen.

Hierauff folget ein lustiges Nach=Spiel.

TRAGOEDIA

genannt

Raache gegen Raache.

Oder

Der streitbare Römer Titus Andronicus.

Denen

Hochwürdigen, Hoch- vnd Wohlgebohr-
nen, Wohl- Edel- Gebohrnen, auch Edlen vnd Gestren-
gen Herren, Herren, N. vnd N.

Gesambten Vier

Ständen,

Deß Ertz-Hertzogthumbs Oesterreich

ob der Ennß,

Ihren Gnädigen vnd Hochgebietenden Her-
ren, Herren, zu Bezeugung Ihrer vnterthänigen

Obſervanz

Dediciret, vnd auffzuführen offeriret,

Von

Der anjetzo anwesenden Bande Käyserlicher
privilegirter Hoch-Teutscher Comœdianten.

Gedruckt im Jahr, 1699.

[redacted]

[2] Das Undanck-Laster-Joch von vns hinweg zu bürden
Das bey der alten Welt so hoch verbannet war,
So kommen wir zu Euch ihr Vätter hoher Würden!
Und Landes-Säulen hier! zu Eurem Ruhm-Altar,
Wir legen vnser Hertz gehorsambst Euch zu Füßen,
Nach vnsrer Möglichkeit mit einem Danckes-Fest,
Vor solche Gnaden-Ströhm die sich von Euch ergiessen,
Und die Ihr täglich noch auff vnsre Schau-Bühn flöst.
Wir bringen schlechten Zinnß, vnd Einfalts-Opffer-Kertzen,
Weil Tempel vnd Altär mit Rauche seyn vergnügt,
Wir Zinnsen vnsre Treü, vnd Dienst-verpflichte Hertzen,
Die keine Heucheley, noch glatter Schein betriegt.
Darium hatte dort ein Wasser-Trunck ergötzet
Den ihm zu einer Zeit sein Unterthan gebracht,
Wohlan auff solche Huld, sey vnser Grund gesetzet,
Ihr Landes-Vätter! nembt was Euch zu Ehr erdacht,
Von vns zu Gnaden an, vnd selbes nicht verschmähet.
Gleich wie der Himmel auch die Erden-Dämpffe liebt,
Wann Phœbus in der Früh entgegen ihnen gehet
Im vollen Rosen-Schmuck, vnd seinen Glantze gibt
Der wieder muntern Welt: Wir bringen wenig Zeilen
An statt Vergeltungs-Gold; dann was der Tagus-Strand
Pflegt dort in Indien dem Lande mit zutheilen,
Von vns entfernet ist, auch weicht der lobes-Tand:
[3] Dann selbst die Sonne braucht kein kleines Liecht der Sternen,
Noch ringen Erden-Schein: Ihr grosses Wechsel-Rad
Ob es sich schon zu Nacht von vns pflegt zu entfernen,
Kombt Morgens doch so schön vnd groß in seinem Grad
Auß Amphirtriten Schoos, als es zuvor gewesen,
Ihr jedem gleicher Strahl nimbt nie an Strahlen ab,
Es schencket aller Welt, dem Guten als dem Bösen,
Und wird doch niemahl arm in seiner Schenckungs-Gaab.
Dergleichen Ruhmes-Spruch hat Eure Gnaden-Sonne,
In sich: O Vätter Zahl! Ihr theilet jedermann
Die Gnaden-Blicke mit, vnd Euer Gnaden-Wohne,
Bleibt dannoch Gnadenreich: daß man Euch nennen kan
Ein Wolthats-Brunnen-Quell, ein immer-volles Meere,
Der Sanfftmuth-Tugend vnd deß Liebreitz Holden Sitz,
Drumb ist es hier nicht noth, daß man sich weiter kehre,
Und zu dem Preiß-Gedicht ein neue Feder spitz.
Wir wünschen Euch vilmehr deß Himmels sanffte Blicke,
Der Götter-Seegen, vnd das, was Ihr selber wolt;
Es bleibe über Euch, beständig Euer Glücke,
Es weiche Mars, vnd sey der Fride Euer Sold.

Lebt Landes-Vätter! lebt! im Wachsen gleich dem Monde,
Im Abnahm aber nicht: wir werden Euer Gnad
Stets rühmen, vnd das Hertz, das sonst nichts finden kondte,
Bitt: daß dis kleine Werck, bey Euch mög haben statt.

[4] PERSONÆ.

Saturninus, Römischer Käyser.
Bassianus: dessen Bruder.
Titus Andronicus: Feld-Herr der Römer.
Marcus Andronicus: Bruder deß Titus.
Lucius deß Titus ältester Sohn.
Polander. | Melan. | Claudill. | Gradamant. } dessen übrige Brüder.
Lavinia: ihre Schwester.
Ascanius: deß Lucius Sohn.
Thamera: die Gothische Königin Arans heimliche Liebste.
Quiro, | Demetrius, } ihre Söhne.
Aran, ein Mohr, vnd Feld-Herr der Gothen.
Heydnische Priester.
Ein Botte.

Das Theatrum stellet vor das Capitolium, vnd die Gegend r Tyber-Pforten, zu Rom.

Von diser Action nun ist folgender

[5] Kurtzer Inhalt.

Actus I.

'itus Andronicus, ein alter streitbarer Römer, vnd der Römischen : Feldherr, überbringet nach geendigter Schlacht mit denen Gothen vilen Ruhm vnd Lobreden die gefangene Gothische Königin era sambt ihren beyden Söhnen Quiro vnd Demetrius, vnd den 'chen Feldherrn Aran, so ein Mohr von Geburth, dem Römischen : Saturninus, vnd tringet so wohl als die Heydnische Priesterschaft f, daß Aran nach ihrem Gesetze dem Kriegs-Gott Mars zu Ehren

möchte auffgeopffert werden, Saturninus aber von Liebe gegen Thamera entzündet, nachdeme sie ihme weder auff sein bitten, noch betrohen Gegen-Liebe beweisen wil, schencket dem Aran, so ihr heimblicher Liebhaber, (vnd vmb deßwillen sie auch ihren König in diser Schlacht, durch einen darzu erkaufften Mörder mit einem Pfeil das Leben nehmen lassen) das Leben, vnd ihren Söhnen die Freyheit. Worauff sie sich sambtlich auff erhaltenen Bericht, daß sich ein überauß grosses Schwein bey der Tyber-Pforte sehen liese, daßselbige zu fahen hinauß begeben.

[6] ACTUS II.

Quiro vnd Demetrius, welche beyde die Lavinia deß Titus Tochter lieben, werden darüber vneinß, vnd fechten mit einander, Aran entscheidet sie wiederumb, vnd weilen er wegen seiner Gefangenschafft an Titus gantzen Hause sich zu rächen vorgenommen, überredet er dise zwey, als ob ihres Vatters Geist vmb sie herumb schwebe, auch durch ihme die Rache anbefehlen liesse, nachdeme nun dise zugleich gesehen, daß gemeldte Lavinia deß Käysers Brudern liebe, werden sie von der Eyffersucht angereitzet, mit Aran auff bestellte Weise, der Rache einen Anfang zu machen. Sobalden nun der Käyser auff der Jagd vnd dem Wilden-Schwein nachsetzet, gerathen Thamera vnd Aran in ein Eyffersüchtiges-Liebes-Gespräch, nach dessen Endigung, sie sich auch zur Rache entschliessen, vnd machen den Anfang an deß Käysers Brudern, welchen Quiro vnd Demetrius erstochen, vnd an einem Baum anbinden, mit der Lavinia aber, vmb ihr böses Vorhaben außzuüben, sich in dem Wald begeben. Zwey von deß Titus Söhnen Claudill vnd Gradamant hören dises Getümmel, vnd in dem sie die Thamera fragen, wo das Schwein außgebrochen sey werden sie von ihr an den Orth gewisen, woselbsten Aran sie beyde in eine Gruben stürtzet, würffet alsdann einen verrätherischen Brieff auf die Erden, worinnen er Titus gantzes Hauß als Verräther mit offenbahret. Saturninus Titus vnd übrige seine Brüder vnd Söhne, finden die Leichen nach einander, wie auch den Brief Thamera, offenbahret dem Käyser daß Titus zwey übrige Söhne, sie überwältigen wollen welches Aran bekräfftiget, wird darauff befohlen den Polander vnd Mela[illegible] zu suchen, damit sie nach Gebühr abgestraffet werden könten.

[7] ACTUS III.

Titus vnd Marcus beklagen die vnglückseelige Lavinia, welcher d[illegible] Zunge außgerissen vnd die Hände abgehauen worden, Aran auß Rach[illegible] noch ferner angetriben, damit er den Titus vollends zu weitern Helden Thaten vndüchtig machen möge, saget, daß der Käyser denen Söhne[illegible]

des Titus wolle Gnade ertheilen, woferne derselbige seine rechte Hand abhauen, vnd überschicken würde, welches er großmüthig verrichtet, warmit Aran zufriden. Titus wird gantz rasend, vnd von denen Geistern seiner ermordeten Söhne zur Rache angefrischet, worzu sie sich einhellig zusammen verschwören, Lucius machet darzu den Anfang, indem er den Mohren gefangen überkommet.

ACTUS IV.

Lavinia, offenbahret ihrem Vatter vnd Marcus, in deme sie mit einem Stäblein in den Sand schreibet, daß Thamera vnd Aran, die Stiffter, Quiro aber vnd Demetrius die Thäter wären. Thamera vnd Ihre Söhne, damit Titus gantzes Hauß möchte vertilget werden, verkleyden sich als Geister vnd wollen Titus anreitzen, seinen ältisten Sohn Lucium, als welcher deß Käysers Bruder vnd Bräutigamb der Lavinia ermordet habe, hinzurichten, er mercket aber das Schelmenstuck, vnd nachdeme er in der Verstellung, die Thamera abgefertiget, schlachtet er mit Beyhülff seiner Freunde, ihre zwey Söhne, vnd nachdeme er erfähret, daß Aran gefangen, beschliesset er dessen todt.

ACTUS V.

Titus auß Rachgier tractiret den Käyser vnd Thamera mit dem Fleisch vnd Blut von Quiro vnd Demetrius, worbey sich [8] derselben Geister mit sehen lassen, Lucius in verkleydeter Gestalt saget, daß er Lucium ermordet habe, Lavinia kommet auch darzu, vnd in deme das an ihr verübte Bubenstuck offenbahret wird, erzehlet Titus auff was Weise er die Thäter getödet, vnd sie damit bewürthet habe, Aran wird lebendig verbrennet, vnd Thamera von Tito erstochen, der Käyser dises sehend, ersticht Titum, bekommet aber von Lucio den Lohn, in dem er von ihm ertödtet, vnd damit, nach deme sich Lucius zur Käyserlichen Würde erhoben, disem Trauer-Spiel gemachet wird ein vergnügtes.

E N D E.

Nach solcher Action erfolget eine lustige auß den Frantzösischen übersetzte Nach-Comœdia, genannt

Le Malade imaginaire. oder
Pickelhärings Academie.

Emendationen.

Von

F. A. Leo.

Two Gentlemen of Verona II, 3, 30.

Oh that ſhe could ſpeake now, like a would-woman:

Die bisher von verschiedenen Seiten vorgeschlagenen Lesarten sind *wood woman* (Theobald), *an ould woman* (Pope) und *a wild woman* (Collier's Corr.). — Daß ein Waldweib und ein wildes Weib gerade als hervorragende Beispiele für Redefähigkeit angeführt werden, ist zwar überraschend, aber nicht überzeugend. Das alte Weib tritt der Sache schon etwas näher, da Launce meinen kann: „Könnte der Schuh doch reden, wie meine alte Mutter . . —"

Das originale *would* kann aber beibehalten werden; man muß sich nur die Entstehung eines vorhandenen Setzfehlers erklären. Die geschriebene Zeile hatte folgende Form:

Oh that ſhe could ſpeake now, like a woman.

Dann fügte der Schreiber zwischen beide Zeilen, über dem Worte *woman*, ein *would* ein, mit einem kleinen Strich als Zeichen, daß dieses Wort in die untere Zeile gehöre:

would>
a woman

Der Setzer nur beging den Fehler, statt

like a woman would

die beiden letzten Wörter umzustellen und zu setzen (indem er das Zeichen hinter dem *would* für einen Bindestrich ansah):

like a would-woman.

In Bezug auf die Verwendung des *like* in dieser Konstruktion siehe Pericles II, 4, 36.

Two Gentlemen of Verona II, 4, 196.

It is mine, or Valentines praise?

Dies die Lesart der Folio I. — Die der drei folgenden Folios, : Rowe und Pope sich anschlossen:

Is it mine then, . . .

ıbt keinen hinreichend scharfen Gegensatz, der noch mehr in deren vorgeschlagenen Emendationen fehlt, während er sich wohl der folgenden findet:

Is it my mind, or Valentine's praise?

ıs *unstaid*, welches die Cambr.-Ed. vorschlägt, ist für das Versıß unnöthig, da der Name hier viersilbig gelesen werden kann; für n Sinn ist es psychologisch wohl kaum zu acceptieren. Es ist cht der wankelmüthige Sinn (so wenigstens faßt Proteus sich :ht auf), sondern das ganze Ich; Proteus will sagen: Ist es mein ı, oder das so übertriebene Lob des Valentine?

Two Gentlemen of Verona III, 2, 77.

That may discouer such integrity:

Deine Verse müssen eine solche Reinheit deines Wollens, Hoffens l Strebens zeigen, daß sie hiervon überwältigt wird.

Merry Wives of Windsor I, 1, 184.

And being fap, sir, was (as they say) casheerd: and so conclusions past the Car-eires.

Ich verstehe diese Zeile wie folgt:

Da er betrunken war, wurde er gleichsam kassiert und der Kassierte dann verurtheilt.

l so vermuthe ich, daß das

Car-eires

e Setzerverstümmelung ist, an deren Stelle eine Wiederholung ı obigen *casheerd* stehn sollte. Die vielfach vertretene Aufssung, daß *past the Car-eires* der Sprache des Rennsports entınmen sei und „über das Ziel hinausgehn" bedeute, würde für ı vorliegenden Fall vertreten werden können, wenn nicht Bar-ph der Redner wäre. Für Den wäre Form und Gedanke des tzes so überfein und so unpassend wie nur irgend möglich. Der ıtzbube und Straßenräuber Bardolph soll es, reuigen Gemüthes, ı „über die Grenze Hinausgehn" nennen, wenn er einem Reisenden er Widerstandslosen einen Geldbeutel stiehlt?!

[redacted]

Merry Wives of Windsor I, 3, 49.

Shee diſcurſes: ſhee carues: ſhee giues the leere of inuitation:

Carues ist sicher nur ein Formversehen für *carpes:* sie neckt, sie reizt.

Merry Wives of Windsor II, 1, 129.

will you goe An-heiren?

Von den bisherigen Emendationsvorschlägen ist der Boadensche: *Cavaleires* noch der beste, weil der närrische Wirth dieses Wort in der ganzen Scene schon wiederholt gebraucht hat. Wenn man aber der in der Folio befindlichen Lesart soviel Gewalt anthun kann, dann möchte ich etwas Anderes und, wie mir scheint, Geeigneteres vorschlagen.

Der Wirth weiß, daß Shallow einen besondern Werth auf das Wort *Armigero* legt:

> *Ay, and Rotulorum too; and a gentleman born, master parson; who writes himself Armigero, in any bill, warrant, quittance or obligation, Armigero.* (Merry Wives of Windsor I, 5.)

und hält daher die Bezeichnung für etwas Ehrenvolles. — Wie er früher seine Gäste *Cavalleiros* genannt hat, nennt er sie nun in seiner konfusen Wortbildung *Armigeres*:

> *Will you go, Armigeres?*

Merry Wives of Windsor II, 3, 93.

> *I will bring thee where Miſtris Anne Page is, at a Farm-houſe a Feasting: and thou ſhalt wooe her: Cride-game, ſaid I well?*

Theobald, Warburton, Steevens und viele spätere Emendatoren erklären das Wort *cridegame* als ein der Jagdsprache zugehörendes und wissen für die Bedeutung desselben viel Scharfsinniges und Sachliches zu sagen. Es scheint mir aber, als ob sie Eins und zwar das Wichtigste vergäßen: nämlich, daß Dr. Caius sehr schwach im Verstehen des Englischen ist; in derselben Scene kommen hierfür Belege vor:

Hoſt. *Pardon, Gueſt-Justice; a Mounſeur Mockewater.*
Caius. *Mock-vater? vat is dat?*
Hoſt. *Mock-water, in our English tongue, is Valour (Bully.)*
. . . .
. . . .
Hoſt. *He will Clapper-claw thee tightly (Bully).*
Caius. *Clapper-de-claw? Vat is dat?*
Hoſt. *That is, he will make thee amends.*

Ein im Englischen so Ungewandter kann unmöglich die Spezialitäten des Jagd-Idioms verstehn, und der Wirth muß ihm jedenfalls etwas sehr Deutliches, ein die Summe des Vorangegangenen in Eins zusammenfassendes Wort gesagt haben, um dann fragen zu können:

ſaid I well?

und um den energischen Dank des Doktors dafür zu ernten:

By-gar, mee dancke you vor dat: by gar I loue you: and I ſhall procure 'a you de good Gueſt: de Earle, de Knight, de Lords, de Gentlemen, my patients.

Aehnlich wie einem Schwerhörigen ruft man einem in fremder Sprache Ungeübten, sogar mit gehobener Stimme, um es gleichsam deutlicher zu machen, ein prägnantes Wort zu; und ein solches steht in diesem Augenblicke auch unserm Wirth zur Verfügung — er sagt:

thou shalt wooe her; Bridegroom, said I well?

Das versteht der Doktor und dafür bedankt er sich.

Man wird nun sagen, daß der Doktor schon für die Perspektive, Miss Anna zu sehen und ihr huldigen zu können, dankbar sei und über das '*cride-game*' hinweggehe, wie er es bei vielen ihm unverständlichen Wörtern englischer Sprache thun müsse, während der Wirth in seiner närrischen Sprech-Ueberspanntheit zu seinem eignen Vergnügen eine Phrase ausrufe, die er wohl selbst nur zur Hälfte versteht.

Das wäre eine ganz gute, und ich möchte fast sagen, erschöpfende Vertheidigung (aber allerdings auch die einzige) des *cride-game*. Aber kein einziger der englischen Text-Emendatoren hat bei seinem Kämpfen für die alte Lesart diesen Standpunkt eingenommen, sondern Jeder hat ängstlich auf dem dünnen Seil der Erklärung hin- und hergewankt. — Solcher Unsicherheit gegenüber steht man bei der von mir vorgeschlagenen Lesart auf festerem Boden.

Measure for Measure II, 1, 22.

what 's open made to Juſtice,
That Juſtice ceizes; What knowes the Lawes
That theeues do paſſe on theeues?

Für das Verständniß des in dieser etwas unklaren Form verborgenen Gedankens bedarf es wohl kaum einer Erklärung: was weiß das Gesetz (d. h. auch in diesem Falle könnte *justice* an Stelle von *law* stehen) von der wirklichen Sachlage, wenn Diebe es im Interesse ihrer Zunftgenossen drehen und wenden. Wenn ich den-

noch eine Aenderung andeute, will ich sie eben nur angedeutet, nicht definitiv vorgeschlagen haben:

what use the law

. . . .

scil. Of what use can be the law, if . . .

Allerdings geht hierbei der in den Worten *what 's open* und *what knows* liegende Gegensatz verloren.

Measure for Measure II, 1, 39.

Some run from brakes of Ice, and anſwere none,
And ſome condemned for a fault alone.

Alexander Schmidt sagt in seinem Shakespeare-Lexikon:

So much is certain, that the idea hidden in the words brakes of Ice *must be antithetical to a* fault alone.

Dieser Gegensatz würde sich finden, wenn die Zeile lautete:

Some run from blackest vice, and answer none.

Manche entfliehen nach schwärzestem Verbrechen, ohne von irgend Jemandem zur Verantwortung gezogen zu werden.

Measure for Measure II, 4. 123.

If not a fedarie but onely he
Owe, and ſucceed thy weakneſſe.

Was der Dichter hier ausdrücken wollte und auch auf das Deutlichste ausgedrückt hat, wäre in der Form noch klarer und durchsichtiger, wenn man *owe or succeed* lesen dürfte. — Das darauffolgende *thy weakneſſe* ist in Isabellens Munde eine ebenso keusche wie schroffe Zurückweisung irgend welcher Gemeinschaft mit „dieser Deiner Schwäche“, d. h. die Dein ist, weil Du sie schilderst und gewissermaßen durch die Worte

we are all fraile

vertrittst.

Measure for Measure III, 1, 89—96.

This outward ſainted Deputie,
Whoſe ſetled viſage, and deliberate word
Nips youth i' th' head, and follies doth emmew
As Falcon doth the Fowle, is yet a diuell:
His filth within being caſt, he would appeare
A pond, as deepe as hell.
Cla. *The prenzie, Angelo?*
Isa. *Oh 't is the cunning Liuerie of hell,*
The damneſt bodie to inueſt, and couer
In prenzie gardes; . . . . .

Die beiden, einer Aufklärung bedürftigen Wörter in obigen rsen sind *emmew* in der dritten und *prenzie* in der siebenten ile. Prüfen wir zuerst *emmew* und sehen wir, was die Erklärer rin finden und daraus machen.

Johnson sagt:

> — *follies doth enmew,*] *Forces follies to lie in cover, without daring to show themselves.*

ɜm schließt sich Steevens an:

> *As falcon doth the fowl,*] *In whose presence the follies of youth are afraid to show themselves, as the fowl is afraid to flutter while the falcon hovers over it.*

Dies ist eigentlich Alles, was die Erklärer bringen; denn ɜevens' Zitat aus Beaumont und Fletcher's *Knight of Malta* führt ; für die Erklärung der vorliegenden Stelle nicht weiter. — In ɜn lexikalischen Hilfsmitteln, die mir zu Gebote stehn, ist bei ı Worte *emmew* auch nur auf diese eine Stelle Shakespeare's gewiesen und es ungefähr in folgender Weise erklärt:

> *mew* = Korb, Käfig: *emmew,* in einen solchen Korb oder Käfig einsperren oder zurückdrängen.

Nun müssen wir untersuchen, ob das, was Isabella hier mög-erweise sagen will, sich mit obiger Bedeutung deckt. Sie nennt Angelo einen Teufel, hätte aber kaum ein Recht, hierfür die That-he als Beweis anzuführen, daß er die Thorheiten einschüchtert, so ı sie sich vor ihm nicht zu zeigen wagen, sich vielmehr einge-ɾstigt vor ihm verbergen. Das könnte dem Angelo eher noch ı Lobe gereichen. — Nein! Sie will etwas Fürchterliches von ı sagen; um so fürchterlicher, je geringfügiger das ist, wogegen ankämpft: sie nennt es ja nur *follies!* Sie sagt, er, er tödte die gend und mit den Thorheiten verfahre er, wie der Falke mit den geln verfährt. Nun liegt aber dem Falken durchaus Nichts daran, ɜ die Vögel sich vor ihm verbergen; im Gegentheil: er schwebt freier Luft über ihnen, stößt auf sie hernieder und packt sie mörderischem Griffe mit seinen Krallen. Und wie der Falke ɜ schwachen, schutzlosen Vögel, so packt Angelo selbst die un-uldigste Thorheit und straft sie in grausamer Art — er tödtet , oder vielmehr ihn, der sie beging!

Angelo s t r a f t, und in dem gewählten Bilde straft also auch r Falke die Vögel für ihre Vermessenheit, in freier Luft die Freiheit genießen! Und „strafen" heißt — wir haben viele Belege dafür

im Shakespeare — *correct*, und ich halte *emmew* für einen Setzerfehler nach dem undeutlich geschriebenen Worte *correct:*

e mm e w
c or r e ct

oder, in der Schreibweise jener Zeit:

Nun zu *prenzie:*

Folgende Lesarten existieren theils in den ersten Ausgaben, theils in den späteren Kritiken:

Fol. 1 *prenzie* Fol. 2—4 *princely*, dann *precise*, *rev'rend*, *saintly*, *pensive*, *frenzy*, *printsy*, *pious*, *phrenzied*, *primsie*, *pensie;*
und jeder von ihnen wird von ihrem Schöpfer eine rechtfertigende Lobrede gehalten.

Die Cambridge-Editors gehn so weit, die Thatsache, daß das gleiche Wort innerhalb weniger Zeilen zweimal vorkomme, zu einem Anspruche auf Berechtigung und Anerkennung für dasselbe zu steigern. Sie sagen:

> *The word 'prenzie', occurring, as it does, twice in this passage, rests on such strong authority that it is better to seek to explain than to alter it.*

Wenn man das zum Prinzip machen wollte, könnten viele Druckfehler als „Shakespeare's Sprache" verewigt werden. — Nein! — Ich will einen andern Weg versuchen; vielleicht werden wir das thörichte *prenzie* ganz los; was übrigens schon der Fall sein könnte, wenn wir an beiden Stellen statt *prenzie, Angelo* und *prenzie gardes* — *priestly Angelo* und *priestly garbs* lesen würden. Aber das *priestly* hat mir im Munde Claudio's nicht Kraft genug, und darum wage ich eine andre Emendation:

In der dritten Scene des ersten Aktes der Folio-Ausgabe (Globe-Ed. I, 2, 160—170) schildert Claudio den Angelo wie folgt:

> *And the new Deputie, now for the Duke,*
> *Whether it be the fault and glimpſe of newnes,*
> *Or whether that the body publique, be*
> *A horſe whereon the Gouernor doth ride,*
> *Who newly in the Seate, that it may know*
> *He can command; lets it ſtrait feele the ſpur.*

Keine sehr respektvolle Schilderung: er zeichnet den Vertreter

Amtes, der — *plus royal que le roi* — gerade aus der Ver-
ichkeit seiner Würde die Lust schöpfe, sie mit vollen Zügen
nießen, und strenger auftritt, als Jener es that, dessen Diener
, von dem er gelernt haben sollte, wie man herrschen muß.
verächtlich in seiner Bitterkeit über das böse Schicksalsspiel,
m Diesem in die Hände gegeben hat, spricht Claudio von ihm
on einem Anfänger, einem Lehrling im Regieren, und nennt
öhnischer Weise:

'prentice.

wolle erstens beachten, daß Shakespeare nie *apprentice*, sondern
: nur *'prentice* schreibt, und dann auch das Eigenthümliche,
n der I. Folio hinter dem Worte *prenzie* ein Komma steht!
; 2. Henry IV, II, 2, 193: *From a Prince, to a Prentice,*)

Die Wiederholung desselben Wortes in den folgenden Zeilen
lbstverständlich das Produkt gedankenlosen Nachsetzens der-
ı Buchstaben, die dem Setzer wenige Zeilen vorher schon eigen-
ich erschienen; da soll natürlich

priestly garbs

,

ch schlage also folgende Korrektur vor:

III, 1, 91. *and follies doth correct.*

III, 1, 95. *The 'prentice, Angelo?*

Literarische Uebersicht.

A Glossary of Obscure Words and Phrases in the Writings of Shakspeare and his Contemporaries, traced etymologically to the ancient Language of the British people as spoken before the irruption of the Danes and Saxons, by Charles Mackay. London, Sampson Low, Marston, Searle, and Rivington, 1887. XVI und 455 S. gr. 8°.

Man kann das Buch nicht entschieden genug verurtheilen: es ist so unbrauchbar, wie das nur irgend möglich ist. Freilich war von dem Verfasser nichts Anderes zu erwarten. Wer sein älteres Buch „The Gaelic Etymology of the Languages of Western Europe, more particularly of the English and Lowland Scotch" (London 1877) je in die Hand genommen hat, mußte von vornherein überzeugt sein, daß dem Verf. die Dunkelheiten bei Shakespeare und seinen Zeitgenossen nur den Vorwand abgeben würden, seiner Keltomanie vollständig die Zügel schießen zu lassen; was ihm um so leichter fällt, als er von den älteren Stufen der englischen Sprache und von der Methode etymologischer Forschung nicht die geringste Ahnung hat und ihm eine entfernte Aehnlichkeit eines englischen Wortes mit einem keltischen genügt, um das erstere vom letzteren abstammen zu lassen. Daß es ihm gar nicht um Shakespeare und seine Zeitgenossen, sondern nur um seine gälischen Liebhabereien zu thun ist, geht schon daraus hervor, daß es ihm durchaus nicht einfällt, sich auf *obscure words and phrases* zu beschränken, sondern er auch den gewöhnlichsten und verständlichsten Wörtern, die kein Shakespeare-Erklärer jemals für einer Bemerkung bedürftig gehalten hat, Aufnahme nicht versagt, wenn er ihnen eine keltische Etymologie andichten kann.

Wer sollte z. B. glauben, daß *tree* in ein Glossary of Obscure Words gehört? Und doch finden wir bei Mackay einen Artikel darüber, der fast eine ganze Seite füllt. '*This word*', sagt er, '*is not cited because its use or meaning is obscure, either in Shakspeare or in ordinary literature, but because English philologists have all failed to trace it to its origin, and because the investigation of its introduction into the English language affords subject for instructive inquiry, not only in philology, but in ethnology. The English did not borrow the word from the Teutonic, in which a tree is called* baum, *or from the Latin* arbor, *or the French* arbre, *or any known European language*'. Hier halten wir vor-

läufig inne. Es würde einem nur einigermaßen geschulten Etymologen nie in den Sinn kommen, ausdrücklich hervorzuheben, daß *tree* nicht vom franz. arbre oder dem lat. arbor kommen kann. Wenn aber der Verf. ferner sagt, daß das englische *tree* nicht aus dem Deutschen entlehnt sei, so ist das natürlich auch richtig, wenn auch in einem anderen Sinne, als er gemeint hat. Seine germanistischen Kenntnisse gehn nicht weiter, als daß er weiß, daß dem englischen *tree* im heutigen Deutsch „Baum“ gegenübersteht. Bin ich etwa hart, wenn ich sage, daß über englische Etymologie nicht mitreden darf, wer nicht weiß, daß ne. *tree* auf ae. *trêo* zurückgeht, das mit altfries. *trê*, alts. *treo*, got. *triu*, altn. *tré* identisch ist? Natürlich ist englisch *tree* nicht aus dem Germanischen geborgt, sondern ererbt. Mackay geht bei seiner keltischen Etymologie aus von Shakespeare's Lied in As You Like It 2, 5, 1: *Under thee green-wood tree.* Er ist der Ansicht, daß hier '*the tree is made to signify a home or a dwelling-place*', was selbstverständlich ebenso falsch ist, wie wenn jemand behaupten wollte, daß Uhland, wenn er singt: „In Gras und Blumen lieg' ich gern, Wenn eine Flöte tönt von fern“ — „Gras und Blumen“ im Sinne von '*a home or a dwelling-place*' brauche. Aber diese falsche Erklärung bahnt Mackay den Weg zu seiner Etymologie: '*In the Kymri branch of the Keltic* tre *signifies a home, an abode, a hamlet, a town*'.

Es mag hier noch auf Mackay's etymologische Erklärung mehrerer durchaus nicht dunkler Wörter hingewiesen werden, deren nicht keltischer Ursprung für jeden Sachkundigen außer Zweifel steht. Es ist so sicher, wie irgend etwas, daß ae. *anon* = me. *anon, anoon, onon, onan, anan* (mit nachweislich langem *a*) u. s. w. = ae. *on ân* ist. Mackay aber etymologisiert: '*Keltic* an *or* ain, *negative particle, and* am, *time; whence without time, or loss of time, or waste of time, or expenditure of time. Corrupted from* an, am *into* an, on.' Ferner kommt *banquet* zunächst von dem gleich geschriebenen französischen Wort und dies schließlich von dem deutschen „Bank“. Mackay belehrt uns aber, daß im Gälischen *ban* „Frau“ bedeute und *cead* „Erlaubniß“; '*whence* ban-cead, *corrupted into* banquet, *a repast of which* ladies *were* invited *to partake*'. In der Redensart '*not to care a* bean *for anybody*' dient das gewöhnliche Wort *bean* ebenso zur Bezeichnung von etwas Werthlosem, wie wenn man im Deutschen sagt: „ich würde keine Bohne darum geben.“ Mackay's Etymologie ist '*the Keltic,* binn, *a judgment, an opinion*'. Daß *lord* auf ae. *hlâford* und *lady* auf ae. *hlæfdige* zurückgeht, kann natürlich nur Jemandem einfallen zu leugnen, der von der Geschichte der englischen Laute Nichts weiß. Mackay lehrt: '*In Keltic,* lorg *signifies to trace, to track, whence* lorgte, *and* (*with the elision of the* g *to avoid the guttural unpronounceable by the English*) lorte *or* lord, traced, i. e. *one whose lineage and ancestry is to be traced* (*presumably to noble progenitors*). *Lady* ... *seems to originate in the Keltic* leithid (*the* th *silent, or* lei-id), *the like, the equal, the mate*'. Wenn es Hamlet ärgert, daß sich seine Mutter von Claudius in die Wangen kneifen und *mouse* nennen läßt, so braucht er selbstverständlich das gewöhnliche Wort *mouse* in demselben Sinne, den auch unser „Maus“ und „Mäuschen“ hat. Mackay's Etymologie ist folgende. '*In the ancient Keltic,* mas (*the* a *pronounced broad,* mahs, *or* maus — *quasi* mouse) *signifies comely, excellent, handsome, gracefully rounded. The same word signifies the hips, the gracefully rounded posterior of a young and handsome woman*', worauf er noch an die Venus *Kallapige* (so!) erinnert.

Diese auf gut Glück herausgegriffenen Beispiele werden genügen. Wenn nun aber Mackay sich als durchaus unzuverlässiger Führer bei Wörtern erweist, über die in's Klare zu kommen nur geringe Mühe kostet, so folgt daraus, wie gewagt es wäre, sich seiner Leitung in Fällen anzuvertrauen, wo wirklich Schwierigkeiten vorhanden sind. Ich möchte z. B. Niemandem rathen, seine Etymologie von *Mephistopheles* anzunehmen: 'mi-fios, *perversion of knowledge, from* mi, *equivalent to the prefix of* mis, *and* fios, *knowledge, and* diabhol (diavol), *devil; whence* mi-fios-diavol, *the devil of perverted or misleading knowledge*'; oder gar seine Erklärung des berüchtigten *Ullorxa* im Timon von Athen: '*In Gaelic* uile *signifies all, and* lorg, *a track;* lorgaich, *to track, to trace, to pursue;* lorgair, *a pursuer;* lorgaichte, *traced out, pursued, persecuted. It is thus possible that* ullorxa, *or* uile lorgair, *simply describes Lucius, Lucillus, Sempronius, and the rest, as creditors, duns, pursuers, and persecutors*'.

Berlin. Julius Zupitza.

The Henry Irving Shakespeare. — The Works of William Shakespeare, edited by Henry Irving and Frank A. Marshall. With Notes and Introductions to each Play by F. A. Marshall and other Shakespearian Scholars, and numerous Illustrations by Gordon Browne. London, Blackie & Son. Vol. 1 & 2.

Die bis jetzt veröffentlichten Bände dieser in Quartformat erscheinenden Ausgabe enthalten folgende Stücke:

I. Love's Labour's Lost.
Comedy of Errors.
The Two Gentlemen of Verona.
Romeo and Juliet.
Henry VI. Part. I.
II. Henry VI. „ II.
Henry VI. „ III.
Henry VI. (Kemble's).
Taming of the Shrew.
Midsummer-Night's Dream.
Richard II.

Der Antheil, den jeder der beiden Herausgeber an der Gesammtarbeit hat, theilt sich in ganz anschaulicher Weise: Marshall ist der eigentliche Editor, während Irving der Bühnenbearbeiter ist. Und Irving's Thätigkeit tritt auf, ohne der Arbeit des Kollegen Gewalt anzuthun: Klammern im Text und Linien in margine bezeichnen die Auslassungs- resp. Aenderungs-Vorschläge, welche Irving für die Aufführung als geeignet erachtet. Die theoretische Auffassung, welche Mr. Irving hier über Shakespeare's Qualifikation als praktischer Bühnen-schriftsteller ausspricht, würde voraussetzen lassen, daß derselbe Respekt, welchen hier der Herausgeber Irving zeigt, auch bei dem Schauspieler Irving zur Erscheinung kommen würde: das ist aber nicht der Fall, denn Irving hat seiner Zeit den Kaufmann von Venedig, wo er den Shylock spielte, mit der Gerichtsscene schließen lassen! — In der vorliegenden Ausgabe scheint der ausübende Künstler vor dem gewissenhaft arbeitenden dramaturgischen Herausgeber bescheiden in den Hintergrund zu treten und das selbstverständlich zum Besten

ır hier vorliegenden Aufgabe. Wie weit Irving seinen Zweck erreicht hat, ɩs wird sich in erster Reihe erst bei einem praktischen Versuche zeigen. Wer e Bühne irgendwie kennt, weiß, daß das Urtheil der Sachkundigsten selbst, über e eventuelle Wirkung einer Scene, von der praktischen Probe oft Lügen ›straft wird: Scenen, deren glänzender Erfolg von den Schauspielern nicht bereifelt wurde, gingen spurlos vorüber oder mißfielen, während andere, an elche die Künstler mit Scheu herantraten, den glänzendsten Beifall erzielten. in theoretischer Streit um diese oder jene Gestaltung oder Verlegung einer ›ene ist kaum fruchtbringend und würde, sollte er in diesen Blättern begonnen erden, durch Gegenüberstellung des Textes in beiden Redaktionen, einen Raum ›anspruchen, den wir höchstens einer kritischen Arbeit von berufner Hand zuestehn könnten, nachdem die Ausgabe vollendet vorläge.

Wir werden uns also hier mehr mit dem Theile des Werkes zu beschäftigen aben, der durch Mr. Marshall vertreten wird.

Jedem Stücke geht eine Einleitung voraus, welche sich in drei Theile paltet: Literarische Geschichte, Bühnen-Geschichte und Kritische ›emerkungen.

Was den Text betrifft, so sagt der Herausgeber, daß er keinem frühern klavisch gefolgt sei, sich aber doch die dritte Ausgabe von Dyce als Muster ›enommen habe. Uebrigens hat er die Quellen — die Quartos und Folios — u Grunde gelegt, hat die Meinungen der Herausgeber geprüft und zum Ab›hlusse sich seine eigne vorbehalten: der einzige gesunde, korrekte und zu utem Ziele führende Weg.

Eine dankenswerthe Zugabe sind die Karten, welche den Ort zeigen, auf m die Ereignisse vor sich gehn, und die Berechnungen, welche den Zeitraum geben, über den ungefähr sich die Entwicklung des Stückes erstrecken kann. — e Illustrationen (um auch davon zu sprechen, ehe wir die Textkritik prüfen), ıd ganz reizend und dürfen für sich die Anerkennung in Anspruch nehmen — nicht allen Illustrationen gespendet werden kann — daß sie in ihrer Korrektit, künstlerischen Vollendung und Grazie wirklich zum bessern Verständnisse Situationen und der Charaktere beitragen. Sehr geschickt und feinfühlig es vom Herausgeber, daß er die lästigen, das ungestörte Lesen so sehr beıträchtigenden Fußnoten bis auf ein Minimum hat zusammenschrumpfen lassen, lem er ihnen nur gestattete, hie und da als lexikalisches Hilfsmittel aufzueten, während das schwere Geschütz seiner eigentlichen selbständigen Arbeit, e wirkliche ernste Textkritik, hinter das Stück verwiesen ist. — Eine sehr ınkenswerthe und originelle Zugabe ist das Verzeichniß der jedem einzelnen tücke, getrennt von den übrigen, eigenthümlichen Wörter; ein werthvolles ittel zum Studium der Sprache unseres Dichters. — Endlich wollen wir es och dankend rühmen, daß die Zählung der Globe Edition festgehalten ist und aß die Angabe von Akt und Scenen auch an der äußern Seite des Buches nicht ›hlt; eine ungemein große Erleichterung für das Nachschlagen.

Wir kommen nunmehr zur Prüfung der Prinzipien, nach welchen der Herausebor den Text behandelt hat und können hier vorweg mit freudiger Bereitilligkeit erklären, daß die Arbeit eine ernste, fleißige und gewissenhafte ist, ie dem Verständnisse wie dem Studium Shakespeare's in vollem Maße nützen ird. Die Noten theilen sich in zwei Klassen: in die größere Anzahl, welche ıs einfache Erklärungs-Material für etwa dunkle Stellen bietet und also selbst-

verständlich neben dem Eigenen auch all das — oder wenigstens einen großen Theil von dem — bringt, was frühere Herausgeber gebracht haben. Wie sorgsam hier gearbeitet ist, zeigt sich schon an der Zahl von Noten, die der Herausgeber zu geben sich veranlaßt sah: die Noten zu Love's Labour's Lost umfassen 34 Kolumnen! —

Aus der ganzen Reihe dieses texterklärenden Materials sondert dann der Herausgeber die „Original Emendations adopted" und die „Original Emendations suggested" noch in getrennter Rubrik zur bessern Uebersicht dessen aus, was in ganz besonderm Sinne eigne Zuthat genannt werden kann.

Dies ist die Gesammt-Organisation des Werkes, der wir vorläufig durch Prüfung eines — des ersten — Stückes, Love's Labour's Lost, näher treten wollen, während wir uns einen Einblick in die anderen Stücke für den nächsten Band vorbehalten.

I, 1, 62. Note 2.

When I to fast expressly am forbid.

Der Herausgeber wünscht hier die Lesart, welche von den Quartos und Folios übereinstimmend wiedergegeben wird, festzuhalten; ein Verfahren, das ja durchaus anzuerkennen wäre, wenn es der Sprache nicht zu große Gewalt anthäte — aber folgende Erklärung des Wortes *forbid* im Sinne von „befehlen", ist doch zu gewagt und durchaus nicht unterstützt:

> *The meaning of the line in our text is perfectly intelligible — forbid, in this instance, being equal to bidden under certain penalties (to fast); and there is no more violence done to grammar or common sense than in the following passage:*
>
> *You may as well forbid the mountain pines*
> *To wag their high tops, and to make no noise*
> *When they are fretted with the gusts of heaven.*
>
> Merch. of Ven. IV, 1. 75 ff.
>
> *Instances may be found in old English writers where forbid is used in a similar sense, the for simply augmenting the force of bid.*

Zunächst dürfte es wohl die Pflicht des Texterklärers sein, die Fälle anzuführen, welche im älteren Englisch Belegstellen dafür böten, daß *forbid* im Sinne von „befehlen" gebraucht wird, und sich nicht mit der Möglichkeit zu begnügen: '*Instances may be found*'. — Ich habe keine solche *instances* gefunden, trotzdem ich ziemlich viel gesucht habe. Aber wenn es dem Autor auch gelänge, solche Beispiele zu finden, so könnten diese ihm doch nur dann erst zu seinem Zwecke dienen, wenn er im Stande wäre, nachzuweisen, daß Shakespeare selbst das Wort im angedeuteten Sinne gebraucht habe. Das ist aber nicht der Fall, und das Beispiel aus dem Merchant of Venice ist unglaublich unglücklich gewählt, denn da soll *forbid* in der That „verbieten" und nicht „befehlen" heißen. — Selbst dem rigidesten der an den ältesten Lesarten festhaltenden Erklärer kann hier die Wahl nicht schwer fallen, entweder ein unverständliches *forbid* oder die kleine von Theobald vorgeschlagene Veränderung von *fast* in *feast* zu acceptieren. Die zweite Emendation Theobalds: *fore-bid* tritt zwar der Idee unsres Herausgebers näher, thut Shakespeare aber auch mehr Gewalt an, als *feast*.

I, 2, 10. Note 19.

Ich glaube nicht, daß hier ein Wortspiel zwischen *Senior* und *Signor* be- ›sichtigt sei und halte ein solches an dieser Stelle auch weder für geeignet ›ch irgendwie effektvoll.

I, 2, 123. Note 25.

In der hier aus Julius Caesar zitierten Stelle

He were no lion, were not Romans hinds,

›n welcher der Herausgeber sagt: *Shakespeare uses* ***hind*** *as a word of a mas- line gender*, liegt gerade der blutige Hohn gegen die Römer in der Thatsache, ıß *hind* sein weibliches Geschlecht behält!

II, 1, 25. Note 33.

Solche Aenderung mag erwünscht sein, ist aber nicht gestattet, weil die ›stehende Lesart genügt.

III, 1, 3. Note 52.

Warum *Quand Colinelle?* Wenn eine derartige Aenderung nöthig ist, d. h. ›enn *Concolinel* nicht vielleicht nur ein Trällern, oder eine Tonreihe markieren oll, wie beispielsweise *Do-re-mi-fa-sol*, so ist *Come Colinelle* mehr zu empfehlen.

III, 1, 181. Note 71.

This wimpled, whining, purblind, wayward boy;

Der Herausgeber hat ja ganz Recht, das Wort *wimpled* festzuhalten und zu klären; denn es steht im Text, und der gewissenhafte Erklärer eines Autors rf an Aenderungen nur dann erst gehn, wenn aus dem Vorhandenen durchaus in Sinn zu ergrübeln ist. Aber sehr werthvoll ist in diesem Fall der er- ibelte Sinn nicht; wozu wird der *wayward boy* auch noch kurzsichtig genannt, ın er schon verschleiert und dadurch am scharfen Sehen verhindert ist?! — habe große Neigung, mir vorzustellen, daß *wimpled* ein Hör-, Schreib- oder ıckversehen für *simple* ist.

IV, 2, 3 ff. Note 91.

The Deare was, (as you know) ſanguis in blood,

So die Folio. — Holofernes hat die Gewohnheit, seine Reden mit Latein ›zuschmücken und thut es auch hier. Der Meinung des Herausgebers, daß italienisch spräche und daß *sanguis* ein Druckfehler für *sanguigno* sei, fehlt ines Erachtens jede Spur einer Veranlassung, Berechtigung und Unterstützung Belegen. Die weitere Deduktion des Herausgebers ist scharfsinnig und weckt mpathien, aber die ersten Bedingungen fehlen: Nothwendigkeit und Nachweis. nn daß H. im Latein einen andern Kasus gebraucht als im Englischen

Sanguis — in blood

bei dieser etwas unzurechnungsfähigen Gestalt kaum ein Beweis, der eine so waltthätige Aenderung rechtfertigte.

IV, 3, 86. Note 115.

She is not corporal.

Die Idee, das von Theobald vorgeschlagene und von den meisten Heraus- bern acceptierte *but*, an Stelle des *not*, zu verwerfen, um Biron seinem Freunde main den Spitznamen *Corporal* geben zu lassen, ist allerdings hart. — Aber ben so vielen Vortrefflichkeiten gehn wir gern mit Stillschweigen hierüber

IV, 3, 166. Note 125.

With men like men.

Ich bin unbescheiden genug, für diese Stelle dem Herausgeber die Emendation vorzuschlagen, welche er in meinen Shakespeare-Notes findet.

IV, 3, 255. Note 133.

School of night.

Der Herausgeber hat sehr Recht, die verschiedenen vorgeschlagenen Konjekturen (Theobald, Warburton etc.) in die Noten zu verweisen und den Text unverändert zu lassen. Auf Eins möchte ich bei dieser Gelegenheit hinweisen: es kommen die drei Wörter *badge, hue, crest* im gleichen Satze vor; *badge* und *crest* erinnern so sehr an das Heroldsamt, daß man fast geneigt werden könnte, bei dem jedenfalls falschen Worte *school* an das passendere *shield* zu denken, wenn nicht *shroud* noch geeigneter erschiene, das in ähnlichem Sinne wiederholt vorkommt.

IV, 3, 344. Note 139.

Eine vortreffliche Erklärung.

IV, 3, 747. Note 215.

A heavy heart bears not a humble tongue.

Der Herausgeber hat ganz Recht, daß die Veränderung von *humble* in *nimble* des Sinnes wegen unnöthig sein mag, weil auch *humble* sich erklären läßt; aber Eins muß er dem *nimble* doch wohl als Vorzug vor *humble* zugestehen den schlagenden Gegensatz zu *heavy*, der mit dem Worte *humble* verloren geht.

Wenn wir bei der vorstehenden Kritik etwa hier und da Bedenken ausgesprochen haben, so soll das dem Herausgeber einen Beweis für die Gründlichkeit unserer Prüfung und zugleich die Anerkennung bieten, daß wenn Wenig zu bekämpfen war, dem Meisten und vor allen Dingen den grundlegenden Prinzipien zugestimmt wird. Hoffentlich gehört Mr. Marshall nicht zu Denjenigen, welche so voll der eigenen Vollkommenheit sind, daß sie jedes von dem ihrigen abweichende ausgesprochene Urtheil als ein crimen laesae majestatis ansehen.

The International Shakespeare. — Cassel & Co. London.

Bis jetzt sind drei Stücke — jedes einen Band zum Preise von 3 £ 10 sh., also 70 Mark! enthaltend —, nämlich As You Like It, King Henry IV und Romeo and Juliet, erschienen. Die künstlerische Ausstattung wird dieser Ausgabe wohl den Hauptwerth verleihen.

Nachstehendes sei zur Kenntniß unsrer Leser gebracht:

The New York Shakespeare Society will issue the first volume of The Bankside Shakespeare, on an entirely novel plan, being the text of the earliest version of each Play printed in the life-time of William Shakespeare, paralleled with the 1623 or First Folio Text, and both texts numbered line by line and scrupulously collated with both the Folio and Quarto texts.

The Bankside Edition entirely disposes of the Donnelly Cipher. It prints the earliest Shakespeare text side by side with the 1623 text, thus showing at a glance the mutations, augmentations and curtailments

which the plays underwent during their first stage life at the hands of literary pirates, stage censors and careless printers, and in the mouths of the actors, thus rendering it at once apparent that in neither text could a cipher be found to-day by an exact mathematical process, even had one been originally concealed therein. — Chicago Inter-Ocean, Sept. 24th, 1887.

Each play is printed separately, de luxe, in the best style of the Riverside Press, on laid paper, uncut, boards. Only 500 copies are printed from type and hand numbered under the Society's inspection. Price on delivery S. 2.50 per volume. We of course desire purchasers of Vol. I who will take the series (20 in all.)

---

acbeth. Für den Schulgebrauch erklärt von Emil Penner. — Französische und englische Schulbibliothek, herausgegeben von Otto E. A. Dickmann. Band IX. Leipzig 1887.

Im Bande XXI des Jahrbuches, S. 278 ff. hatte ich Gelegenheit, denselben rklärer für seine Ausgabe des Merchant of Venice zu rühmen. Ich freue ich, heute ein Gleiches in Bezug auf seine Ausgabe des Macbeth thun zu ›nnen. Sie giebt dem Lehrer eine erschöpfende Handhabe für das Lehren wie ır das Anregen zu eignem Denken beim Schüler; außerdem wird Penner auch en Ansprüchen an Grammatik, Orthographie, Metrik, sowie den lexikalischen .nsprüchen gerecht.

Diese Art von Ausgaben, wenn sie mit solcher Sachkunde und Gewissenaftigkeit gearbeitet sind, dienen auch mehr, als die voluminösesten textkritischen .usgaben zum wirklichen Selbststudium und zum verständnißinnigen Eindringen ı Geist und Wesen des Dichters.

The „Mermaid Series" of old Dramatists, von John Addington monds redigiert, bringt eine Auswahl der Werke von Marlowe, Massinger, ddleton, Beaumont und Fletcher, Webster und Cyril Tourneur, irley, Otway, Ford, Thomas Heywood etc.

Der Redakteur sagt in seiner Einleitung:

The object of the series . . . will have been accomplished if the English of the Victorian age be induced to study the best pieces of Shakespeare's fellow-workers, and to comprehend how full and how superb a picture they present of the large and noble life of our Elizabethan ancestors. Only in this way can the reading public understand the truth of what I have attempted to establish, namely, that the Drama is the chief artistic utterance of the Renaissance in England, and that in England the Renaissance was permeated with the free, pure, honest, stalwart spirit of the Reformation.

---

rnett, T. Duff—, B. A. Notes on Shakespeare's Play of A Midsummer Night's Dream. London 1887.

Hilfsmaterial für den Lehrer zum Zwecke der Prüfungen und zur eignen hr-Vorbereitung. Eine sehr gute sachliche Zusammenstellung, die auch dem lbststudium wohl empfohlen sein kann.

Von den **Pseudo-Shakespearian Plays** edited by **Karl Warnke**, Ph. D. and **Ludwig Proescholdt**, Ph. D. — Halle, Niemeyer — ist das 4. Heft: **The Birth of Merlin**, erschienen.

O'Connor, Index to the Works of Shakespeare. Appleton.

Dieses Buch soll einen Ersatz zugleich für Konkordanzen, Wörterbücher und Zitatenschätze bieten, ist aber so voll von Fehlern und Auslassungen, Unrichtigkeiten und falschen Konjekturen, daß, was diese Auflage betrifft, nur der Zweck, aber nicht das Mittel gelobt werden kann. Vielleicht giebt eine zweite Auflage der Publikation Gelegenheit, in besserer Form zu erscheinen.

Morgan, Appleton. **Shakespeare in Fact and in Criticism.** New York 1888.

Die zehn Abhandlungen, welche dieser Bund enthält, sind das Produkt eines scharf kritischen Kopfes, der sich durch Irrthümer hindurch zur Klarheit entwickelt hat. Der Autor kämpft in muthiger Weise gegen die Verwirrung, welche durch die Zuthaten, die der „ästhetische Kritiker" aus subjektiver Auffassung einer objektiven Klärung in den Weg wirft, dieser bereitet wird. Er opponiert der Baco-Theorie wie dem Donnelly-Kryptogram, nicht weniger aber Denen, welche aus übereifrigem Shakespeare-Fanatismus in den Werken des Dichters Spuren seiner Persönlichkeit zu finden suchen, und zu diesem Zwecke dasjenige zu Shakespeare machen, was im Grunde nur ihr eignes Ich ist. Es vereinigen sich in Morgan's Buch vielseitiges Wissen mit scharfer Kritik und oft beißender Ironie. Gewiß geht der Autor selbst oft über die Grenzen des Beweisbaren hinaus, sein Buch ist aber gesund wie ein reinigender Sturmwind, und den ästhetischen Kritikern, wie den fanatischen Entdeckern von biographischem Material in den Werken des Dichters dringend zu empfehlen. — Der Autor des Buches „The Shakespearean Myth" hat sich in dem vorliegenden zu einer Objektivität in der Baco-Frage durchgearbeitet, die für seine Gründlichkeit wie für seine wissenschaftliche Objektivität ein gutes Zeugniß ablegt.

Ingleby, Clement Mansfield. — **Essays.** Edited by his Son. London 1888.

Vierzehn Essays aus den verschiedensten Gebieten wissenschaftlichen Studiums und philosophischen Denkens. — Die erste Abhandlung trägt den Titel:

On some Traces of the Authorship of the Works attributed to Shakespeare.

Das ist das Beklagenswertheste bei thörichten und leichtsinnigen Knabenstreichen, daß sie oft das Denken und die Arbeit der Tüchtigsten herausfordern, um ihre Wirkung zu paralysieren! Ohne die Baco-Thorheit hätte dieser tüchtige und so sachlich fundamentierte Geist sich nicht der Aufgabe ängstlichen Suchens nach '*some traces*' hinzugeben gebraucht. — „Gebraucht" ist zuviel gesagt; nöthig war es nicht. — Dieser Blödsinn verschwindet seiner Zeit von selbst — aber Ingleby hat doch immerhin geglaubt, es sei angemessen, daß auch er sein Votum abgebe, und das schon ist zu schade. — Daß er die '*traces*' nach- und dem Baco seinen gehörigen Platz anweist, bedarf nicht der Erwähnung.

Der Sohn des Verblichenen hat einen schönen Akt der Pietät geübt, indem er sammelte, was — zerstreut — leicht verschwinden konnte, während es in

ner jetzigen Gestalt mit dazu beiträgt, ein treues Bild des geistigen Schaffens ɜres dahingeschiedenen Ehrenmitgliedes herzustellen.*)

ıwson, George. Shakespeare and other Lectures. Edited by George St. Clair. London 1888.

Neun und fünfzig populäre Vorträge der verschiedenartigsten Stoffe und von : Bedeutung ungefähr, welche sogenannte „populär-wissenschaftliche Vorträge" Allgemeinen beanspruchen können; eine Bedeutung, auf die man fast Macbeth's ɔrte anwenden könnte:

Ein Schatten, der vorbeizieht, ist das Leben,
Ein armer Komödiant, der auf der Bühne
'ne Stund' sich bläht und plagt, und dann verschwindet.

Jeder einzelne Vortrag umfaßt wenige Seiten, kann also nicht tief in den ıandelten Gegenstand eingreifen. Die ersten Aufsätze haben zum Titel: The ıpiration of Shakespeare, Hamlet, King Lear, Romeo and Juliet, Sonnets of akespeare, Songs of Shakespeare, Improvers of Shakespeare; dann finden wir Klubreden, und endlich Vorträge über 46 andere Stoffe. — Das Buch findet nen Werth in der Pietät für den dahin geschiedenen Verfasser, eine Pietät, gewiß im Kreise seiner Verehrer und Freunde wach erhalten bleibt.

ıe Story of the Life of William Shakespeare and his Work. London 1888.

Das ist ein hübsches Büchlein, das im frommen Glauben an Das, was ernste, 'ahrene Männer gesagt haben, ein Leben Shakespeare's zeichnet, wie es heute en aufgebaut und dargestellt werden kann. Der Arbeit liegt gute Forschung Grunde, und sie ist jedenfalls viel empfehlenswerther, als manche Biographie, ɜ sich auf einen stolzen Namen und ein starkes Volumen stützt. Das vorɜgende Buch in Duodezformat hat 140 Seiten, ist sehr elegant ausgestattet, it 35 guten Illustrationen geziert, und empfiehlt sich auf das Vortheilhafteste ɜ Geschenk, das dem Empfänger, wenn auch nicht gerade eine authentische ɜbensbeschreibung des Dichters, doch immerhin eine Fülle lesenswerthen Stoffs ɜtet.

---

akespeare on Horseback. Paper read at the Union-Club, Stratford-on-Avon, March 3rd 1887, by C. E. Flower. — For Private Circulation.

Eine sehr unterhaltende und zugleich belehrende, hübsche Zusammenstellung ɜr derjenigen Aeußerungen im Shakespeare, welche beweisen, daß er auch ı Pferden Alles wisse, was da zu wissen ist. Vielleicht wird irgend einer Jäger, welche nach biographischem Material in den Stücken auf dem Anstand an, aus dem vorliegenden Büchlein neue Beweise dafür herbeibringen, daß .kespeare in den Mußestunden, die er dem ärztlichen oder advokatorischen ·ufe abgewinnen konnte, aus Liebhaberei Pferdejunge war.

---

*) Hierbei sei nicht zu erwähnen vergessen, daß die Transactions of the yal Society of Literature of London vom selben Autor *Notes on the History the Shakespeare Canon* enthalten (Series II, vol. XIV, part I).

[redacted]

Dem Verfasser dieser kleinen Arbeit und seiner begeisterten und ausdauernden Thätigkeit verdankt Stratford das berühmte Shakespeare-Memorial, das in einem Museum, einem Theater und einer Bibliothek besteht. — Zugleich ist er der Herausgeber einer Memorial Theatre Edition of Shakespeare's Plays. — Er steht in der ersten Reihe der Männer, welchen man auf dem Shakespeare-Gebiete die ehrende Bezeichnung bene meriti verleihen kann, und die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft hat ihn und sich seiner Zeit geehrt, indem sie ihn dem enggezogenen Kreise ihrer Ehrenmitglieder beigesellte.

The Real Significance of Hamlet.

Unter diesem, die Spannung des Lesers mächtig anregenden Titel finden wir einen Aufsatz in der in London bei Rich. Bentley & Son erscheinenden Review Temple Bar, Vol. 80, No. 320, July 1887, pp. 366—377.

Eine verschwindend kleine Spur von ästhetischem Taktgefühl zeigt der Autor in der Scheu, die in dem Aufsatz vertretene Ansicht mit der eignen Person zu decken. Ein Freund, dessen tiefes Verständniß Shakespeare's der Autor „häufig zu bewundern Gelegenheit hatte", muß ihm den Rücken decken. Diese Autorität behauptet nämlich, die sogenannte Tragödie Hamlet sei überhaupt keine Tragödie, sondern eine Travestie, eine Burleske; die geschickteste Travestie, die krasseste Burleske, welche die Welt je erblickt habe.

Der Aufsatz schließt mit den Worten:

> Aus der rohen skandinavischen Tragödie wollte er eine große philosophische Burleske machen. In diesem Werke fand seine angesammelte Herzensbitterkeit ein Ventil, und indem er durch das bekannte Mittel der dramatischen Komposition die Schwächen und Konflikte idealer Gestalten in's Lächerliche zog, versuchte er, sich selbst von realem Weh zu befreien. Lesen Sie das Stück auf's Neue, mein Freund, beleuchtet durch dies Ihnen gewordene neue Licht, und dann kommen Sie und gestehen Sie mir, daß Sie mehr von William Shakespeare wissen, als es je vorher der Fall war.

Ich habe zu oft den Lesern dieses Jahrbuchs gezeigt, wie tolerant ich es beurtheile, wenn ein Narr seine Kappe liebt; daß aber eine Review, welche ernst genommen sein will, sich nicht schämt, solche Thorheiten, die nicht einmal die Entschuldigung haben, barock und geistreich zu sein, zu drucken, zu verbreiten, — das muß an den Pranger gestellt werden.

Shakespeare's Shylock und seine Quellen.

Diejenigen unserer Leser, welche sich für diese Frage interessieren, wollen wir auf folgende Nummern der Academy verweisen: 1887, No. 784, 786, 789, 796.

Carl, R. Ueber Thomas Lodge's Leben und Werke. Eine kritische Untersuchung im Anschlusse an David Laing.

Es ist hier nur der Ort, auf diese Abhandlung in der Anglia X, 2 hinzuweisen. Neben sachlicher und gewissenhafter Behandlung des Stoffes bietet die Arbeit eine gute Uebersicht der Quellen, sowie am Schlusse eine Aufzählung von Lodge's Werken.

---

elius, Nicolaus. — Abhandlungen zu Shakspere. Neue Folge. Elberfeld 1888.

Diese neue Folge bringt 13 Abhandlungen, welche von 1878 bis 1887 in serm Jahrbuche veröffentlicht worden sind. Es ist gut, wenn dieses ameisenartig eichmäßige Schaffen des Meisters auch in weiteren Kreisen zur Anerkennung bracht wird. Ein so vielseitiges Streben und Können steht auf dem Shakeeare-Gebiete durchaus vereinzelt da, und darum wird Delius mit Recht mit dem imen des Meisters bezeichnet. Es arbeiten rund um ihn her viele Gesellen, d mancher von ihnen mag die Räder, Schrauben und Gewinde im Einzelnen ewandter bearbeiten können — Hand und Blick für das Ganze und das richtige rtheil darüber bleibt doch des Meisters!

---

iese, Alfred. Die Entwicklung des Naturgefühls im Mittelalter und in der Neuzeit. Leipzig 1888.

Das sechste Kapitel dieses Buches (23 Seiten) ist Shakespeare gewidmet. s führt den Titel: Das sympathetische Naturgefühl Shakespeare's, nd zeichnet mit feiner Art die Stellung, welche unser Dichter in seinen Stücken er Natur gegenüber einnimmt. Von der Ueberfülle der Empfindung im indischen rama, das die Natur in fast körperlicher Weise lebendig macht und in die andlung eingreifen läßt, durch die griechische Tragödie, in welcher die Beeiligung der Natur im gleichnißreichen Bilde auf der ästhetischen Höhe grieischer Kunst steht, führt der Autor uns zur Armuth in Bezug auf Naturschilerung in der Blüthezeit der französischen Tragödie; es tritt dort, wie er sagt, frostige Rhetorik zu Tage, die sich an dem Pathos des Seneca heraufgebildet at — von herzlicher, wechselseitiger Sympathie zwischen dem Menschen und er Natur kann keine Rede sein."

Nunmehr stellt er, nachdem er Calderon gerecht geworden ist, Shakespeare ls den Herrn und Meister auch in der Schilderung der Natur hin und zeigt ns, wie dieser Genius es verstanden hat, sie lebendig — durch die Lebendigkeit nd Wahrheit seiner Schilderungen — werden zu lassen, ohne daß er sie aus en Grenzen ihres natürlichen Seins heraustreten ließe.

Die Beispiele, welche der Autor anführt, sind sehr glücklich und geschmackoll gewählt, so daß sie erschöpfend als glänzende Belege für Shakespeare's Meisterschaft in der Naturschilderung dienen.

Hermann, E. Urheberschaft und Urquell von Shakespeare's Dichtungen. Ein Essay. Erlangen 1886.

Ein vortrefflicher, schneidiger Kampf gegen den Baco-Unsinn, von dem man agen könnte, es wüchsen ihm, wie der Hydra, immer neue Köpfe, wenn überaupt bei ihm von Etwas, das an Kopf und Verstand erinnerte, die Rede wäre. Da er aber thatsächlich immer wieder auftaucht, so oft man ihn todtgetreten at, und da zehn Kluge ja nicht so viel beantworten können, wie ein — anders earteter Mensch fragen mag, ist jeder Kämpe hoch willkommen, der immer ieder und wieder sagt: ceterum vero censeo! Und hier werden die Waffen ichtig geschwungen, und zwar von Einem, der das Handwerk versteht.

Mauerhof, Emil. — Vom Wahren in der Kunst. Leipzig 1887.

Dieser Band besteht aus zwei Essays:

Nathan der Weise — ein Tendenzgedicht?
Probleme in Macbeth.

Wir haben es hier nur mit Macbeth zu thun. Ich fürchte, daß das im Macbeth Lösungsbedürftige dem Autor Probleme geblieben sind; wenigstens wird man zu dieser Besorgniß durch das Schwankende in den Ansichten des Verfassers hingelenkt. Auf Seite 159 bezeichnet er „die Hexen und des Uebelthäters eignes Weib" als den Sporn, als die erste Anregung, als den „Weckruf zur Leidenschaft". Das verhindert ihn aber nicht, auf der nächsten Seite die Hexen als „Sinnbilder des in Macbeth wuchernden Bösen" hinzustellen. Er fährt fort: „Darum verführen sie auch nicht, sondern verkünden allein die lichtscheuesten, weil unreinsten Wünsche seiner Brust". Auf derselben Seite gesteht der Autor zu, daß die Hexen nur dazu da sind, „um den geheimsten, zur ausgreifenden Handlung bereiten Seelenzustand des Helden aufzudecken". — S. 161: „Sie sind die bösen Regungen der Seele Macbeth's". Was ist da das Richtige? Oder wenigstens: Was ist da die Meinung des Autors? — Es heißt zwar: „Deine Rede sei Ja, Ja, Nein, Nein", aber doch zu verschiedenen Zeiten! Im gleichen Momente und der gleichen Frage gegenüber „Ja" und „Nein" sagen, löst im Allgemeinen die Schwierigkeit nicht. Eines kann doch nur möglich sein: Entweder sind die Hexen das Echo, das aus der Stimme im Macbeth herausklingt, oder sie sind die Stimme und wecken das Echo in ihm! — Daß nur das Erstere der Fall sein kann, ist selten bezweifelt worden, und das Drama selbst widerlegt in jedem Zuge eine andre Auffassung.

Die Zeichnung des Charakters der Lady, wie der Autor sie hinstellt, widerspricht in jedem Zuge derjenigen, welche ich im Nachworte zu meiner Macbeth-Uebersetzung*) und in meinen Shakespeare Notes niedergelegt habe. Ich mag die Leser nicht durch Wiederholen des längst Veröffentlichten ermüden, erlaube mir aber, den Autor des „Wahren in der Kunst" zu bitten, er möchte sich der Lektüre der kleinen Abhandlung unterziehen. Da findet er meine Ansicht und folglich auch meine Kritik seiner Auffassung. Vielleicht giebt ihm die Durchsicht der Studie auch Material für eine andre Beurtheilung der Stellung der Hexen im Stück.

Knortz, Karl. Hamlet und Faust. Zürich 1888.

Shakespeare's Hamlet und Marlowe's Faust sind hier — wie es scheint — als Stoff für populäre Vorträge gewählt. Die Hamlet-Darstellung ist klar und sachlich und hat den großen Vorzug vor vielen anderen, die denselben Gegenstand behandeln, daß Nichts in den Dichter hineingeklügelt wird. — Man mag sich drehen und wenden, wie man will: wer schlicht an das Werk herantritt und es auf sich einwirken läßt, ohne Zuthat eigner Hyperweisheit, langt auf seiner Bahn zuletzt doch immer wieder bei Goethe an.

---

*) Shakespeare-Uebersetzung, herausgegeben von der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, Band 12.

ühry, G. Gedankenlese aus Shakspeare's dramatischen Werken, nach der deutschen Uebersetzung von Schlegel und Tieck. — Ausgewählt und systematisch geordnet. Hameln.

Derartige Publikationen haben ihren Hauptzweck erfüllt, wenn sie dem ımmler die Freude des Sammelns bereitet haben; denn mit den Gedankenperlen t es etwas Andres als mit den Perlen, die der Taucher aus den Tiefen des dischen Oceans heraushölt: letztere will man kaufen, jene aber selbst finden, nn dadurch erst gewinnen sie den vollen Werth für das Ich. — Solche „Ge-.nkenlesen" sind gut für Jene, welche fremde Gedanken brauchen, um sie als nnsprüche für Stammbücher oder Fächer zu verwenden. —

Eine sehr beruhigende Notiz findet sich am Schluß des Vorwortes: „Alle ıstößigen Sätze und Ausdrücke sind gemieden." Wie gut für Shake-)eare und für die Leser! — Aber ganz gelungen ist die Absicht doch nicht; 'ag. 137 ist von Leichtsinn und Ausschweifung die Rede! und da kommen ganz chlimme Stellen vor! Oh, wie schade! Was wird man nun von Shakespeare enken?!

D. Red.

Hilfsmittel bei Untersuchungen über Shakespeare's Sonette.

Zusammengestellt

von

F. A. Leo.

Zur Sichtung des Materials, welches dem Forscher über die Sonettenfrage vorliegt, liefert das Folgende vielleicht eine dankenswerthe Handhabe.

Die erste Abtheilung, „Klassifikation der Sonette“, fügt die einzelnen Gedichte nach ihrem Inhalte in gewisse Rubriken ein, während die zweite, „Inhalt der Sonette“, diesen selbst in kurzer Form bezeichnet. Die dritte Abtheilung endlich, „Vergleichung der Sonette“ giebt an, welche Sonette zu gleicher Zeit in verschiedenen Rubriken (siehe I.) Raum fordern dürfen.

I. Klassifikation der Sonette.[1])

I. Der Freund soll sich verheirathen und Erben seiner Schönheit zeugen.

1—14. **16.** **17.**

II. Die Gedichte. — Das Gedicht erhält den Freund jung, macht ihn unsterblich!

15. **16.** **17.** 18. 19. 32. **38.** **39.** **54.** 55. 60. 63. **65.** **71.** **72.** 74. **76.** 78. 79. 80. 81. 82. 83. **84.** **85.** **86.** 100. 101. **102.** **103.** **104.** 107. 108.

III. Die Fülle der Liebe zu seinem Freunde; und die Schönheit und andere Vorzüge des Freundes.

20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. **29.** 30. 31. **36.** **37.** **38.** **39.** **40.** **41.** 43. 44. 45. 46. 47. **48.** **49.** 50. 51. 52. 53. **54.** 56. **57.** **58.** 59. 61. 62. 64. **65.** **66.** 67. 68. 75. **76.** **91.** **95.** **96.** 97. 98. 99. **102.** **103.** **104.** 105. 106. 109. 110. **112.** 113. 114. 115. 116. **117.** **118.** **119.** **120.** 12[illegible] 124. 125. 126.

---

[1]) Die fettgedruckten Zahlen bezeichnen solche Sonette, welche unter verschiedene Rubriken gehören. Siehe Abtheilung III.

r. Schmerz, den der Freund ihm bereitet. — Seine Niedrigkeit, des Freundes Höhe. — Neid, Kränkungen, Leid. — Fehler des Freundes.

29. 33. 34. 35. **36. 37. 40. 41. 48. 49. 57. 58. 66.** 69. 70. **71 72.** 73. **84.** 87. 88. **89. 90. 91. 92. 93.** 94. 111. **112. 117. 118. 119. 120.** 121. **133. 134.**

r. Treulosigkeit des Freundes.

40. 41. 42. **88. 89. 90. 92. 93. 133. 134.** 139. **144.**

[. Erscheinung, Wesen, Charakter, Treulosigkeit der Geliebten.

42. 127. 130. 131. 132. **133. 134.** 137. 138. 140. 141. 142. **143. 144.** 145. 147. 148. 149. 150. 151. 152.

. Die Sünde des Freundes.

95. 96. 129.

[. Ich beneide die Tasten.

128.

. Wortspiel mit „Wille".

135. 136. **143.**

. Er schenkt dem Freunde ein Buch.

77.

. Er hat vom Freunde ein Buch erhalten.

122.

. Auch andere besingen Dich.

79. 80. 82. 83. **84. 85. 86.**

I. Warum schmückst Du, Seele, den äußern Menschen und darbst selbst?

146.

. Der schlafende Cupido.

153. 154.

II. Inhalt der Sonette.

—14. Der Freund soll sich verheirathen und Erben seiner Schönheit zeugen.

1. *That beauties Rose might neuer die.*
2. *Fortie Winters — this faire child of mine.*
3. *Looke in thy glasse.*
4. *Usurer.*
5. *Summers distillation, in winter.*
6. *The same; and 'not forbidden vsery'.*
7. *The sun, in morning, midday and evening.*
8. *Musick — The tones marry.*
9. *Is it for fear, to make a widdow?*
10. *Thou bear'st not loue to any.*
11. *She caru'd thee for her seale.*

12. *Summer changed to winter. Only seed braues the time.*
13. *Giue your sweet semblance to another.*
14. *Astronomy.*

15. Sein Gedicht erhält den Freund jung.
15. *I ingraft you new.*

16. Aber warum thut es der Freund nicht selbst durch Nachkommen?
16. *Many maiden gardens, yet vnset,*
With vertuous wish would beare your liuing flowers.

17. Man wird der Schilderung des Sängers nicht glauben, wenn nicht ein Kind als Zeuge da ist.
17. *Who will beleeve my verse in time to come.*

18. 19. Dich wird die Zeit nicht besiegen; denn Du lebst in meinem Gedicht.
18. *So long liues this, and this giues life to thee.*
19. *My loue shall in my verse euer liue young.*

20. Er hat alle Reize eines Weibes, und ist doch Mann.
20. *Mine be thy loue, and thy loues vse their treasure.*

21. Ich will in meiner Schilderung nicht gleich den Käuflichen übertreiben *(my love is as faire as any mother's child.)*
21. *I will not prayse, that purpose not to sell.*

22. Ich bin nicht älter als Du; denn Dein Herz ist mein, Du bist mein!
22. *How can I, then, be elder than thou art?*

23. Vor Ueberfülle der Liebe spreche ich nicht genug von ihr.
23. *O learne to read what silent loue hath writ.*

24. Mein Auge hat Dein Bild auf die Fläche meines Herzens gemalt; dein Auge ist das Fenster, durch das Du in meinen Busen blickst.
24. *Yet eyes this cunning want to grace their art,*
They draw but what they see, know not the hart.

25. Die nach äußern Erfolgen streben, fallen leicht. Ich liebe nur, und bin meiner Liebe sicher.
25. *Then happy I that loue and am beloued.*

26. Ich huldige schriftlich Dir, dem Lehnsherrn meiner Liebe; vielleicht darf ich mich später kühner zeigen.
26. *Til then, not show my head where thou maist proue me.*

27. Von der Tagesarbeit müde, finde ich Nachts auch im Geiste keine Ruhe, weil ich an Dich denke.
27. *Loe! thus by day my lims, by night my mind,*
For thee and for myselfe noe quiet finde.

28. Wie kann ich also Tags meine äußere Pflicht erfüllen!

28. *But day doth daily draw my sorrowes longer,*
And night doth nightly make greefes length seem stronger.

29. Wenn ich in meiner Niedrigkeit Andere beneide, denke ich zu meinem Trost an Deine Liebe.

29. *I skorne to change my state with Kings.*

30. Zurückdenkend beklage ich viel Verlornes; wenn ich aber dann an Dich denke, bin ich reich.

30. *All losses are restord.*

31. In Dir ist all das Verlorne wieder lebendig geworden.

31. *Their images I lou'd I view in thee.*

32. Wenn ich todt bin, lies meine Gedichte um meiner Liebe willen, trotzdem es größere Dichter giebt.

32. *Theirs for their stile ile read, his for his loue.*

33. Meine Sonne, wie die des Himmels, leuchtete eine Stunde, und wurde dann durch Gewölk verdunkelt.

33. *Suns of the world may staine, whē heauens sun staineth.*

34. Nach hellem Morgen Regen, nach Glück Kränkuug; doch die Thränen der Reue heilen.

34. *Ah, but those teares are pearle.*

35. Gräme Dich nicht über Das, was Du mir gethan; ich selbst bin Dein Advokat.

35. *Thy aduerse party is thy Aduocate.*

36. Wir müssen äußerlich getrennt sein, damit meine Fehler Dir nicht schaden.

36. *I may not euermore acknowledge thee,*
Least my bewailed guilt should do thee shame.

37. Wenn ich auch gebrochen bin — in Dir suche ich Glanz und Glück — Deines ist meins.

37. *That I in thy abundance am suffic'd.*

38. Habe Dank, Du giebst mir den Stoff für meine Lieder, Du meine zehnte Muse.

38. *How can my Muse want subiect to inuent.*

39. Damit ich Dich rühmen kann, laß uns getrennt sein. Wenn wir Eins sind, rühme ich mich ja in Dir.

39. *Euen for this let us deuided liue.*

40. Wenn Du mir meine Liebe nimmst, nimmst Du ja nur, was Dein ist; denn meine Liebe ist Dein.

40. *Take all my loues.*

41. Er ist treulos.

41. *Those pretty wrongs that liberty commits.*

42. Er und meine Geliebte lieben sich. Da aber er und ich Eins sind, liebt sie mich in ihm, er mich in ihr.

42. *Then she loues but me alone.*

43. In der Nacht sehe ich am Besten; denn da sieht im Traume mein Auge Dich.

43. *And nights (are) bright daies when dreams do shew thee me.*

44. Wenn der Körper Gedanke wäre, könnte ich rasch zu ihm eilen: die beiden Elemente Erde und Wasser liegen dazwischen.

44. *If the dull substance of my flesh were thought.*

45. Die beiden anderen Elemente gehen als Gedanke und Wunsch zu ihm, während die ersteren mich niederdrücken. Wenn jene zurückkehren, bin ich froh, sende sie aber beide wieder fort.

45. *This told, I ioy, but then, no longer glad,*
I send them back againe and straight grow sad.

46. Herz und Auge streiten sich über seinen Besitz.

46. *As thus, mine eyes due is their outward part.*

47. Herz und Auge machen Frieden und ergänzen sich im Genuß.

47. *So, either by thy picture or my loue,*
Thyselfe away are present still with me.

48. Alles habe ich durch Einschließen beim Fortgehn vor Dieben geschützt, nur Dich nicht.

48. *Thee haue I not lockt vp in any chest.*

49. Wenn er mich nicht mehr lieben wird, werde ich selbst ihn deshalb vertheidigen.

49. *Since why to loue, I can alledge no cause.*

50. Wie langsam reise ich, wenn ich von Dir fortgehe. Selbst mein Pferd fühlt, daß es mir schwer wird, von Dir zu gehn.

50. *My greefe lies onward, and my ioy behind.*

51. Keine genügende Schnelligkeit giebt es, wenn ich zu Dir zurückkehre.

51. *Then can no horse with my desire keepe pace.*

52. Indem ich Dich selten sehe, gleiche ich dem Reichen, der seinen Schatz nur selten betrachtet, um den Genuß zu steigern.

52. *So am I as the rich.*

53. Alles Schönste — Adonis, Helena etc. — ist nur Dein Schatten.

53. *Describe Adonis and the counterfeit*
Is poorly immitated after you.

54. Treue ist mehr werth als Schönheit, d. h. durch jene gewinnt diese erst ihren Werth. So wird sein Werth durch dies Gedicht verewigt werden.

54. *My verse distils your truth.*

55. Dies Gedicht Deines Ruhmes wird länger leben, als Marmor oder güldne Denkmäler.

55. *Not marble . . shall outliue this powrefull rime.*

56. Liebe täglich gesättigt, ist täglich wieder hungrig.

56. *Sweet loue, renew thy force.*

57. 58. Ich bin nur Dein Sklave, habe nur Deine Befehle auszuführen ohne Murren, ohne Fragen.

57. *Being your slaue.*
58. *I am to waite, though waiting so be hell.*

59. Wenn Alles schon dagewesen ist, möchte ich Dich im Bilde sehen, wie Du in früheren Jahrhunderten warst, und was man von Dir geurtheilt hat.

59. *That I might see what the old world could say*
To this composed wonder of your frame.

60. Alles vergeht, Jugend wird alt; aber dies Gedicht wird bestehen.

60. *And yet to times in hope my verse shall stand.*

61. Wirkst Du in die Ferne, und lässest mich nicht schlafen? Nein, meine Liebe ist es, welche mir die Ruhe raubt.

61. *It is my loue that keepes mine eie awake.*

62. Ich bin voll Selbstliebe und finde mich schön und werthvoll, weil ich Dich in mir sehe —

62. *'T is thee, myselfe, that for myselfe I praise.*

63. Wenn er so alt und runzlig wird, wie ich — in meinem Gedichte bleibt er jung.

63. *His beautie shall in these blacke lines be seene,*
And they shall liue, and he in them still greene.

64. Wenn ich sehe wie Alles zerstört wird, zittre ich, daß die Zeit auch kommen wird, die mir mein Liebstes nimmt.

64. *That Time will come and take my loue away.*

65. Wenn Alles der Zerstörung anheim fällt, wie sollte er erhalten werden? Nur durch Dinte, durch diese Verse!

65. *That in black inck my loue may still shine bright.*

[redacted]

66. Ich würde gern sterben, um allem Lüg und Trug der Welt zu entgehen, wenn ich dann nicht eben auch von meiner Liebe scheiden müßte.

66. *Saue that to die I leaue my loue alone.*

67. Er lebt in dieser schlechten lügnerischen Zeit, weil Natur zeigen will, wie Schönes sie früher besessen habe.

67. *O! him she stores, to show what welth she had.*

68. Er ist das Bild früherer Zeiten, ehe Lüge herrschte.

68. *To shew false Art what beauty was of yore.*

69. Dein Aeußeres ist schön, Dein Inneres aber soll schlecht sein. Woher kommt das? Du wirst gemein.

69. *The solye is this, that thou doest common grow.*

70. Daß man Dich tadelt, ist nicht Deine Schuld, sondern des Neides.

70. *If some suspect of ill maskt not thy show,*
Then thou alone kingdomes of hearts shouldst owe.

71. Wenn ich todt bin und Du dies Gedicht liesest, gräme Dich nicht um mich.

71. *Let your loue euen with my life decay.*

72. Damit die Welt Dich nicht durch die Frage nach meinem Werth in Verlegenheit setze — vergiß mich und mein Lied.

72. *After my death, dear loue, forget me quite.*

73. Du liebst in mir die Vergangenheit und die Erinnerung an frühere Zeiten.

73. *To loue that well, which thou must leaue ere long.*

74. Wenn ich todt bin, hast Du mein Bestes, meinen Geist, in diesen Versen.

74. *And that is this, and this with thee remaines.*

75. Du bist die Nahrung meiner Seele — nach Dir hungre, in Dir schwelge ich.

75. *Thus do I pine and surfet day by day.*

76. Meine Gedichte sagen nichts Neues, weil ich stets von der einen Alten, von meiner Liebe, singe.

76. *So is my loue still telling what is told.*

77. Spiegel und Uhr zeigen das Vergehen; schreibe in dies Buc Deine Gedanken ein, und sie werden erhalten.

77. *Commit to these waste blacks.*

78. Alles besingt Dich jetzt, aber mein Lied ist doch das Best weil es aus Dir entsprungen ist.

78. *Yet be most proud of that which I compile.*

79. Als ich allein Dich besang, war mein Lied anmuthig; jetzt besingen Dich Bessere — aber Alles schöpfen auch sie nur aus Dir.

79. *And my sick Muse does giue an other place.*

80. Ich singe nur muthlos, weil ein Beßrer Dich besingt. Aber Dein Werth, dem Ozean gleich, trägt große Schiffe und kleine Barken.

80. *I am a worthlesse bote.*

81. Wenn ich sterbe, bin ich vergessen: Du lebst in meinem Liede.

81. *Your monument shall be my gentle verse.*

82. Du bist meiner Muse nicht vermählt, und so dürfen Dich auch Andre besingen; aber mein Lied ist doch das treuste.

82. *In true plaine words by thy true-telling friend.*

83. Ich habe Dich nie, wie Andere, geschminkt, weil Du der Schminke nicht bedurftest; dafür hast Du mich gescholten.

83. *This silence for my sine you did impute.*

84. Wer kann Dich mehr rühmen als Der, welcher sagt, Du bist Du! — Dein Fehler ist, daß Du Lob liebst.

84. *Being fond on praise.*

85. Meine Muse schweigt, weil Andere Dich mit künstlicher Ausschmückung rühmen. Achte mich für mein Schweigen.

85. *Then others for the breath of words respect,*
Me for my dombe thoughts.

86. Nicht sein Geist und sein Lied an Dich, hat mein Denken getödtet, sondern die Thatsache, daß Dein Bild in seinen Versen erschien.

86. *But when your countinance fild vp his line.*

87. Leb' wohl! Du hast Dich, ohne Deinen Werth zu kennen, mir geschenkt. Der Werth ist zu groß — ich gebe Dich frei.

87. *Farewell, thou art too deare for my possessing.*

88. Wenn Du mich los sein willst, werde ich Dir helfen, Dir meine Fehler nehmen, und Dir so Waffen geben gegen mich selbst.

88. *Such is my loue . . .*
That for thy right myselfe will beare all wrong.

89. Verleumde mich wie Du willst, ich werde Alles bestätigen; denn wen Du hassest, darf ich nicht lieben.

89. *For thee against myselfe ile vow debate.*

90. Wenn Du mich hassest und mich verlassen willst, thu' es gleich jetzt, wo Alles mir entgegen ist.

90. *If thou wilt leaue me, do not leaue me last.*

91. Andre schwärmen für alle Art von Aeußerlichkeiten, ich nur für meine Liebe zu Dir, und bin deshalb unglücklich, weil Du sie mir nehmen könntest.

91. *Wretched in this alone, that thou maist take*
All this away.

92. Thu Dein Schlimmes, stiehl Dich fort — Du gehörst mir auf Lebenszeit, da ich sterbe, wenn Du mich verlässest. Doch Du könntest falsch sein, ohne daß ich es wüßte.

92. *Thou maist be falce, and yet I know it not.*

93. Ich werde also in dem Glauben leben, Du seist wahr, wenn auch Dein Herz wo anders wäre, da man in Deinem Aeußern nie Böses liest.

93. *So shall I liue, supposing thou art true.*

94. Der kalte Mensch ist der König der Welt, aber wenn er strauchelt, ist es schlimmer, als bei jedem Andern. Wenn Lilien verwesen, riechen sie schlechter, als schlechtes Kraut.

94. *Lillies that fester smell far worse than weeds.*

95. Wie reizend machst Du die Sünde, da Du sie in Dir erscheinen lässest.

95. *Oh what a mansion haue those vices got.*

96. Du machst die Fehler zu Reiz und Anmuth.

96. *Thou makst faults graces.*

97. 98. Die Zeit meiner Entfernung von Dir — trotzdem es Sommer war — erschien mir wie Winter.

97. *How like a Winter hath my absence been*
From thee.

98. *From you haue I been absent in the spring.*

99. Alle Blumen haben von Dir ihre Farbenpracht und ihre Duft gestohlen.

99. *More flowers I noted, yet I none could see*
But sweet or culler it had stolne from thee.

100. 101. Was dichtest Du, Muse, für Werthlose; besinge ih[illegible] hole das Versäumte nach, und wenn die Zeit ihn geschädi[illegible] hat, besiege Du die Zeit.

100. *Giue my loue fame faster than time wastes life.*

101. *Then do thy office, Muse.*

2. Meine Liebe ist stärker, trotzdem sie im Schweigen schwächer scheint. Als sie neu war, sang ich — jetzt schweige ich oft.

102. *As Philomell in summers front doth sing*
And stops his pipe in growth of riper daies.

3. Wie arm ist, was meine Muse bringt! Blicke in den Spiegel und siehe ein Antlitz, das weit meine Schilderung überstrahlt.

103. *Alack! what pouerty my Muse brings forth.*

4. Mir wirst Du nie alt — seit drei Jahren finde ich Dich unverändert; aber doch geht die Zeit weiter, und späteren Geschlechtern sei's verkündet, daß die Schönheit gestorben ist.

104. *To me, fair friend, you neuer can be old.*

5. Haltet meine Liebe nicht für Götzendienst, weil ich nur sein Lob singe; ich finde Alles, Schönheit, Güte und Treue in ihm.

105. *Faire, kinde, and true, is all my argument.*

6. Wenn alte Lieder Schönheit schildern, sehe ich nur Dein Bild darin.

106. *For we . . . .*
Haue eyes to wonder, but lack toungus to praise.

7. Keine Furcht vor dem Vergehen verkümmert meine Liebe. Sie besteht; Dein Denkmal bleibt in meinem Gesang.

107. *And thou in this shalt finde thy monument.*

8. Ich wiederhole immer Dasselbe im Gedicht: meine Liebe und Deine Schönheit.

108. *I must each day say ore the very same.*

9. Ich bin nicht falsch, wenn auch zuweilen fern. Du bist meine Seele, meine Heimath.

109. *For nothing this wide universe I call*
Saue thou, my Rose; in it thou art my all.

0. Ja, ich flatterte umher, aber ich kehrte wieder zu Dir zurück und bleibe Dir treu.

110. *Alas 't is true, I haue gone here and there.*

1. Mir zu Liebe grollst Du dem Glücke, daß es mich nicht besser gestellt hat, daß mein öffentliches Thun mir seinen Stempel aufdrückt.

111. *Thence comes it that my name receiues a brand.*

2. Was Andere von mir sagen, ist mir gleich: Dir nur lebe ich

112. *You are my All the world.*

[redacted]

113. Seit wir getrennt sind, sieht mein Auge in Allem nur Dich, lügt mir in Allem Dich vor.

113. *Since I left you, mine eye is in my minde.*

114. Ist das Schmeichelei des Geistes, oder Wahrheit des Auges? Nein, es ist Schmeichelei.

114. . . . *tis flatry in my seeing.*

115. Meine Zeilen logen, als sie sagten, ich könne Dich nicht stärker lieben. Alles wandelt sich, Alles wächst, auch meine Liebe.

115. *Those lines that I before haue writ doe lie.*

116. Liebe, wahre Liebe, wandelt nicht, löst sich nicht.

116. *Loue alters not with his breefe hours and weeks.*

117. Tadle mich, daß ich Dich verlassen, daß ich undankbar gewesen; aber ich that es nur, um Dich zu erproben.

117. *I did striue to proue*
The constancy and virtue of your loue.

118. Wie man sich aus Furcht vor Krankheit durch Medikamente krank macht, so habe ich's mit meiner Liebe gethan.

118. *To bitter sauces did I frame my feeding.*

119. Wie habe ich mich in meiner Liebe zu Dir unnütz gequält — wie glücklich bin ich jetzt.

119. *And gain by ills thrice more than I haue spent.*

120. Warum haben wir Beide uns gepeinigt und gekränkt?

120. *O that our night of wo might have remembred*
My deepest sence, how hard true sorrow hits.

121. Was geht mich das Urtheil der Anderen an? Besser, schlecht sein, als schlecht scheinen.

121. *'T is better to be vile, than vile esteemed.*

122. Das Buch habe ich weggegeben. Mein Gedächtniß ist das beste Buch für Dich.

122. *Thy record neuer can be mist.*

123. Zeit, du wirst mich nie verwandeln: Ich trotze dir, ich bleibe treu.

123. *No! Time, thou shalt not bost that I doe change.*

124. Meine Liebe wird weder durch Größe, noch Zufall, noch Pracht oder Elend beeinflußt.

124. *No, it was buylded far from accident.*

25. Was nützt Verschwendung, um äußeren Glanzes willen? Nein! In aller Armuth bin ich reich, wenn ich in Deinem Herzen wohne.

125. *No, let me be obsequious in thy heart.*

26. Wenn Du auch augenblicklich die Zeit besiegst, zuletzt besiegt sie Dich doch, mein holder Knabe.

126. *Yet feare her, o thou minnion of her pleasure.*

27. Sie hat sich schwarz gefärbt, so Hals wie Augen, weil es Mode ist.

127. *Therefore, my mistress' eyes are rauen black.*

28. Wenn du musizierst, beneide ich die Tasten.

128. *Giue them thy fingers, me thy lips, to kisse.*

29. Die Vergeudung der Kraft in Schande ist nur augenblicklicher Genuß, dann Ekel.

129. *Inioy'd no sooner but dispised straight.*

0. Mein Mädchen ist nicht hübsch — schwarzes Haar, braune Brust, schlechter Gang — aber ich liebe sie.

130. *My mistres eyes are nothing like the Sunne.*

1. Andre nennen Dich nicht schön, doch ich finde Dich so; und Du bist tyrannisch, weil stolz auf Deine Schönheit.

131. *In nothing art thou blacke saue in thy deeds.*

2. Ich liebe Deine Augen, die um meinetwillen — weil Du so hart bist — die Farbe der Trauer tragen.

132. *Thine eies I loue, and they as pittying me.*

3. Fluch Dir, daß Du mir den Freund raubst, nachdem Du mein Herz zerschlagen.

133. *Ist not enough to torture me alone?*

4. Er ist Dein! Du hast auch ihn gefangen.

134. *So now I haue confest that he is thine.*

5. Du beugst Alles Deinem Willen. (Wortspiel mit „Will".)

135. *Whoeuer hath her wish, thou hast thy Will.*

6. Schilt Dich Deine Seele, daß ich Dir zu nahe komme, so sage ihr, ich (es) sei Dein Wille. (Wortspiel mit „Will".)

136. *Sweare to thy blind soule that I was thy Will.*

7. Was machst Du, blinde Liebe, daß ich Gemeines edel und Häßliches schön finde?

137. *Thou blinde foole loue, what doost thou to mine eyes?*

8. Ich weiß, daß sie falsch schwört; doch thue ich so, als ob ich ihr glaubte.

138. *I do beleeue her, though I know she lyes.*

[redacted]

139. Verlange nicht, daß ich Dich noch vertheidige, wenn Du mir das Herz brichst. Tödte mich ganz.

139. *O call not me to iustifie the wrong.*

140. Quäle mich nicht; thue wenigstens so, als ob Du mich liebtest: ich könnte sonst wild werden.

140. *For if I should dispaire, I should grow madde.*

141. Meine Sinne lieben Dich nicht — nur mein Herz.

141. *In faith I do not love thee with mine eyes.*

142. Du willst die Tugendhafte spielen? Deine Tugend besteht nur darin, daß Du mich hassest, und nach anderen Genüssen suchst.

142. *Loue is my sinne, and thy deare vertue hate.*

143. Du verfolgst was Dich flieht, während ich nach Dir rufe. (Wortspiel mit „Will".)

143. *So runst thou after that which flies from thee.*

144. Zwei Geliebte habe ich — einen Engel (Mann) und einen Teufel (Weib). Beide sind gut Freund und fliehen mich.

144. *Two loues I haue of comfort and dispaire.*

145. Sie sagte: „Ich hasse!" fügte aber die Worte hinzu: „Nicht Dich!"

145. *'I hate' from hate away she threw.*

146. Was schmückst Du, Seele, den äußern Menschen und darbst? Laß ihn darben und schmücke Dich selbst.

146. *Why dost thou pine within and suffer dearth?*

147. Meine Liebe verlangt, dem Fieberkranken gleich, was ihr schadet. Ich bin toll und hielt Dich für gut und schön.

147. *My loue is as a feauer, longing still.*

148. Die Liebe muß meine Augen blind machen, daß sie schön finden, was die Welt häßlich nennt.

148. *O cunning loue, with teares thou keepst me blinde.*

149. Kannst Du, Grausame, sagen, daß ich Dich nicht liebe? Füge ich mich nicht in Allem?

149. *Those that can see thou lou'st, and I am blind.*

150. Welche Macht ist es, die mich so Dich lieben macht?

150. *If thy vnworthinesse raisd loue in me.*

151. Schmähe mich nicht, Liebe; denn es ist Deine Schuld, wenn ich kein Gewissen habe.

151. *Loue is too young to know what conscience is.*

152. Wir haben Beide falsch geschworen.

152. *In louing thee thou know'st I am forsworne.*

153. 154. Als Cupido schlief, steckte eine von Dianens Dienerinnen die Fackel ins Wasser, das davon heiß wurde.

153. *Cupid laid by his brand and fell a sleepe.*
154. *The little Loue-God lying once a sleepe.*

III. Vertheilung der Sonette.

16. 17.	I. II.	65.	II. III.	92. 93.	IV. V.
29.	III. IV.	66.	III. IV.	95. 96.	III. VII.
36. 37.	III. IV.	71. 72.	II. IV.	102—104.	II. III.
38. 39.	II. III.	76.	II. III.	112.	III. IV.
40. 41.	III. IV. V.	84.	II. IV. XII.	117—120.	III. IV.
42.	V. VI.	85. 86.	II. XII.	133.	IV. V. VI.
48. 49.	III. IV.	88.	IV. V.	134.	IV. V. VI.
54.	II. III.	89. 90.	IV. V.	143.	VI. IX.
57. 58.	III. IV.	91.	III. IV.	144.	V. VI.

[redacted]

Parallel-Zählung der Globe-Edition und der Ersten Folio.*)

Es ist oft etwas mühselig, eine Zeile, die man durch die Zählung der Globe-Edition festgestellt hat, in der I. Folio rasch zu finden, und um diesem Mangel abzuhelfen, habe ich nachfolgende Zusammenstellung machen lassen, welche übersichtlich angiebt, auf welcher Seite und Kolonne der Folio irgend eine Zeile der Globe-Edition zu suchen ist; z. B.:

Globe-Edit.		I. Folio	
A.u.Sc.	Zählung	Pag.	Col.
	Tempest.		
II. 1	10—60	6	2

heißt:

Die Zählungsziffern 10 bis 60 im II. Akte, 1. Scene des Tempest (Globe-Edition) weisen auf Zeilen hin, welche man in der I. Folio auf Pag. 6, Kolonne 2 findet.

F. A. Leo.

Globe-Edit.		I. Folio		Globe-Edit.		I. Folio		Globe-Edit.		I. Folio	
A.u.Sc.	Zählung	Pag.	Col.	A.u.Sc.	Zählung	Pag.	Col.	A.u.Sc.	Zählung	Pag.	Col.
	Tempest.			II. 1	140—190	7	2	III. 3	50—100	13	2
				„ „	200—240	8	1	IV. 1	10—40	14	1
I. 1	10—30	1	1	„ „	250—300	„	2	„ „	50—100	„	2
„ „	40—60	„	2	„ „	310. 320	9	1	„ „	110—160	15	1
„ 2	10—60	2	1	„ 2	10. 20	„	„	„ „	170—220	„	2
„ „	70—110	„	2	„ „	30—90	9	2	„ „	230—260	16	1
„ „	120—170	3	1	„ „	100—150	10	1	V. 1	10	„	„
„ „	180—230	„	2	„ „	160—190	„	2	„ „	20—70	„	2
„ „	240—280	4	1	III. 1	10. 20	„	„	„ „	80—120	17	1
„ „	290—340	„	2	„ „	30—70	11	1	„ „	130—180	„	2
„ „	350—400	5	1	„ „	80. 90	„	2	„ „	190—230	18	1
„ „	410—450	„	2	„ 2	10—30	„	„	„ „	240—290	„	2
„ „	460—500	6	1	„ „	40—100	12	1	„ „	300	19	1
II. 1	10—60	„	2	„ „	110—160	„	2	Epil.	10. 20	„	„
„ „	70—130	7	1	„ 3	10—40	13	1	V. „	310	„	2

*) Herr Ignatius Donnelly, der Entdecker des „*Great Cryptogram*", das wir in diesem Bande noch nicht zu besprechen haben, da es noch immer auf sich warten läßt, benutzt auch die Mängel in der Paginierung und Bogenzählung der I. Fol. als Material für seine Schlüsse. In den folgenden Uebersichten will ich Denjenigen, die sich für die Frage interessieren, eine Arbeitserleichterung geboten haben, die sich außerdem auch in der Parallel-Zählung für das Shakespeare-Studium überhaupt als werthvoll erweisen mag. — Die jetzt als Buch erschienenen Artikel des Daily Telegraph über Donnelly werden gleichfalls erst im nächsten Bande zu besprechen sein. D. R.

The Two Gentlemen of Verona.

Globe-Edit. A.u.Sc.	Globe-Edit. Zählung	I. Folio Pag.	I. Folio Col.
I. 1	10—40	20	1
„ „	5—90	„	2
„ „	100—160	21	1
„ 2	10—60	„	2
„ „	70—130	22	1
„ „	140	„	2
„ 3	10—40	„	„
„ „	50—90	23	1
II. 1	10	„	„
„ „	20—80	„	2
„ „	90—150	24	1
„ „	160—180	„	2
„ 2	10—20	„	„
„ 3	10—60	25	1
„ 4	10—70	„	2
„ „	80—130	26	1
„ „	140—190	„	2
„ „	200—210	27	1
„ 5	10—40	„	„
„ „	50—60	„	2
„ 6	10—40	„	„
„ 7	10—60	28	1
„ „	70—90	„	2
III. 1	10—20	„	„
„ „	30—90	29	1
„ „	100—150	„	2
„ „	160—220	30	1
„ „	230—290	„	2
„ „	300—370	31	1
„ „	380—390	„	2
„ 2	10—30	„	„
„ „	40—90	32	1
IV. 1	10—60	„	2
„ „	70	33	1
„ 2	10—40	„	„
„ „	50—110	„	2
„ „	120—140	34	1
„ 3	10—20	„	„
„ „	30—40	„	2
„ 4	10—30	„	„
„ „	40—100	35	1
„ „	110—170	„	2
„ „	180—200	36	1
V. 1	10	„	„
„ 2	10—50	„	2
„ 3	10	37	1
„ 4	10—40	„	„
„ „	50—100	„	2
„ „	110—130	38	1
„ „	140—170	„	2

Merry Wives of Windsor.

Globe-Edit. A.u.Sc.	Globe-Edit. Zählung	I. Folio Pag.	I. Folio Col.
I. 1	10—40	39	1
„ „	50—100	„	2
„ „	110—180	40	1
„ „	190—260	„	2
„ „	270—320	41	1
„ 2	10	„	2
„ 3	10—60	„	„
„ „	70—110	42	1
„ 4	10	„	„
„ „	20—90	„	2
„ „	100—170	43	1
„ „	180	„	2
II. 1	10—50		2
„ „	60—130	44	1
„ „	140—210	„	2
„ „	220—240	45	1
„ 2	10—20	„	„
„ „	3.—90	„	2
II. 2	100—170	46	1
„ „	180—240	„	2
„ „	250—320	47	1
„ 3	10—50	„	2
„ „	60—100	48	1
III. 1	10—20	„	„
„ „	25—100	„	2
„ „	110—120	49	1
„ 2	10—40	„	„
„ „	50—90	„	2
„ 3	10	„	„
„ „	20—100	58 (50)	1
„ „	110—170	„	2
„ „	180—260	51	1
„ 4	10—60	„	2
„ „	70—110	52	1
„ 5	10	„	„
„ „	20—80	„	2
„ „	90—150	53	1
IV. 1	10—70	„	2
„ „	80	54	1
„ 2	10—50	„	„
„ „	60—120	„	2
„ „	130—200	55	1
„ „	210—240	„	2
„ 3	10	„	„
„ 4	10—70	56	1
„ „	80—90	„	2
„ 5	10—40	„	„
„ „	50—100	57	1
„ „	110—130	„	2
„ 6	10—40	„	„
„ „	50	58	1
V. 1	10—30	„	„
„ 2	10	„	2
„ 3	10—20	„	„
„ 4		„	„
„ 5	10—70	51 (59)	1
„ „	80—140	„	2
„ „	150—190	60	1
„ „	200—250	„	2

Measure for Measure.

Globe-Edit. A.u.Sc.	Globe-Edit. Zählung	I. Folio Pag.	I. Folio Col.
I. 1	10—40	61	1
„ „	50—80	„	2
„ 2	10—60	62	1
„ „	70—130	„	2
„ „	140—190	63	1
„ 3	10—50	„	2
„ 4	10—50	64	1
„ „	60—90	„	2
II. 1	10	„	„
„ „	20—80	65	1
„ „	90—150	„	2
„ „	160—220	66	1
„ „	230—300	„	2
„ 2	10—40	67	1
„ „	50—100	„	2
„ „	110—160	68	1
„ „	170—180	„	2
„ 3	10—20	„	„
„ „	30—40	69	1
„ 4	10—40	„	„
„ „	50—100	„	2
„ „	110—160	70	1
„ „	170—180	„	2
III. 1	10—30	„	„
„ „	40—90	71	1
„ „	100—140	„	2
„ „	150—220	72	1
„ „	230—280	„	2
„ 2	10	„	„
„ „	20—80	73	1
„ „	90—150	„	2
„ „	160—220	74	1
III. 2	230—290	74	2
IV. 1	10—50	75	1
„ „	60—70	„	2
„ 2	10—30	„	„
„ „	40—90	76	1
„ „	100—160	„	2
„ „	170—220	77	1
„ 3	10—60	„	2
„ „	70—120	78	1
„ „	130—190	„	2
„ 4	10—30	79	1
„ 5	10	„	„
„ 6	10	„	2
V. 1	10—30	„	„
„ „	40—80	80	1
„ „	90—150	„	2
„ „	160—210	81	1
„ „	220—270	„	2
„ „	280—340	82	1
„ „	350—390	„	2
„ „	410—460	83	1
„ „	470—520	„	2
„ „	530	84	1
„ „	540	„	2

The Comedy of Errors.

Globe-Edit. A.u.Sc.	Globe-Edit. Zählung	I. Folio Pag.	I. Folio Col.
I. 1	10—40	85	1
„ „	50—90	„	2
„ „	100—150	88 (86)	1
„ 2	10—60	„	2
„ „	70—100	87	1
II. 1	10	„	„
„ „	20—70	„	2
„ „	80—110	88	1
„ 2	10—20	„	„
„ „	30—90	„	2
„ „	100—150	89	1
„ „	160—220	„	2
III. 1	10—40	90	1
„ „	50—80	„	2
„ „	90—120	91	1
„ 2	10. 20	„	„
„ „	30—80	„	2
„ „	90—150	92	1
„ „	160—180	„	2
IV. 1	10	„	„
„ „	20—70	93	1
„ „	80—110	„	2
„ 2	10—20	„	„
„ „	30—60	94	1
„ 3	10—70	„	2
„ „	80. 90	95	1
„ 4	10—30	„	„
„ „	40—90	„	2
„ „	100—140	96	1
„ „	150. 160	„	2
V. 1	10—30	„	„
„ „	40—90	97	1
„ „	100—150	„	2
„ „	160—210	98	1
„ „	220—280	„	2
„ „	290—330	99	1
„ „	340—390	„	2
„ „	400. 410	100	1
„ „	420	„	2

Much Ado about Nothing.

Globe-Edit. A.u.Sc.	Globe-Edit. Zählung	I. Folio Pag.	I. Folio Col.
I. 1	10—50	101	1
„ „	60—100	„	2
„ „	110—170	102	1
„ „	180—230	„	2

Globe-Edit. A.u.Sc.	Globe-Edit. Zählung	I. Folio Pag.	I. Folio Col.
I. 1	240—300	103	1
" "	310—330	"	4
" 2	10. 20	"	"
" 3	10. 20	"	"
" "	30—70	104	1
II. 1	10—80	"	2
" "	90—150	105	1
" "	160—210	"	2
" "	220—290	106	1
" "	300—360	"	2
" "	370—400	107	1
" 2	10—30	"	"
" "	40—50	107	2
" 3	10—40	"	"
" "	50—110	108	1
" "	120—180	"	2
" "	190—250	109	1
" "	260—270	"	2
III. 1	10—40	"	"
" "	50—100	110	1
" "	110	"	2
" 2	10—60	"	"
" "	70—130	111	1
" 3	10—60	"	2
" "	70—140	112	1
" "	150—190	"	2
" 4	10. 20	"	"
" "	30—90	113	1
" 5	10—60	"	2
IV. 1	10—50	114	1
" "	60—110	"	2
" "	120—180	115	1
" "	190—240	"	2
" "	250—310	116	1
" "	320—340	"	2
" 2	10—50	"	"
" "	60—90	117	1
V. 1	10. 20	"	"
" "	30—80	117	2
" "	90—140	118	1
" "	150—210	"	2
" "	220—280	119	1
" "	290—340	"	2
" 2	10—70	120	1
" "	80—100	"	2
" 3	10—30	"	"
" 4	10—60	121	1
" "	70—130	"	2

Love's Labour's Lost.

Globe-Edit. A.u.Sc.	Globe-Edit. Zählung	I. Folio Pag.	I. Folio Col.
I. 1	10—40	122	1
" "	50—90	"	"
" "	100—150	123	1
" "	160—220	123	2
" "	230—300	124	1
" "	310	"	2
" 2	10—50	"	"
" "	60—120	125	1
" "	130—190	"	2
II. 1	10—50	126	1
" "	60—110	"	2
" "	120—170	127	1
" "	180—230	"	2
" "	240—250	128	1
III. 1	10—30	"	"
" "	40—100	"	2
" "	110—160	129	1
" "	170—200	"	2
IV. 1	10	"	"
" "	20—70	130	1
" "	80—120	"	2
" "	130—150	131	1
" 2	10—20	"	"
" "	30—80	"	2
" "	90—140	132	1
IV. 2	150—170	132	2
" 3	10—30	"	"
" "	40—90	133	1
" "	100—150	"	2
" "	160—210	134	1
" "	220—270	"	2
" "	280—340	135	1
" "	350—380	"	2
V. 1	10	"	"
" "	20—80	136	1
" "	90—160	"	2
" 2	10—50	137	1
" "	60—120	"	2
" "	130—180	138	1
" "	190—230	"	2
" "	240—280	139	1
" "	290—340	"	2
" "	350—400	140	1
" "	410—460	"	2
" "	470—520	141	1
" "	530—570	"	2
" "	580—640	142	1
" "	650—700	"	2
" "	710—770	143	1
" "	780—830	"	2
" "	840—890	144	1
" "	900—940	"	2

A Midsummer Night's Dream.

Globe-Edit. A.u.Sc.	Globe-Edit. Zählung	I. Folio Pag.	I. Folio Col.
I. 1	10—30	145	1
" "	40—70	"	2
" "	80—140	146	1
" "	150—200	"	2
" "	210—250	147	1
" 2	10	"	"
" "	20—80	"	2
" "	90—110	148	1
II. 1	10—30	"	"
" "	40—90	"	2
" "	100—160	149	1
" "	170—220	"	2
" "	230—260	150	1
" 2	10	"	"
" "	20—70	"	2
" "	80—130	151	1
" "	140. 150	"	2
III. 1	10—40	"	"
" "	50—100	152	1
" "	110—160	"	2
" 2	170—200	151(153)	1
" "	10. 20	"	1
" "	30—80	"	2
" "	90—140	154	1
" "	150—210	"	2
" "	220—270	155	1
" "	280—330	"	2
" "	340—390	156	1
" "	400—450	"	2
" "	460	157	1
IV. 1	10—40	"	"
" "	50—100	"	2
" "	110. 120.	158	1
	120—150		
" "	160—210	"	2
" 2	10—40	159	1
V. 1	10	"	"
" "	20—70	"	2
" "	80—130	160	1
" "	140—200	"	2
" "	210—270	163(161)	1
" "	280—350	"	2
" "	360—390	162	1
" "	400—440	"	2

The Merchant of Venice.

Globe-Edit. A.u.Sc.	Globe-Edit. Zählung	I. Folio Pag.	I. Folio Col.
I. 1	10—40	163	1
" "	50—80	"	2
" "	90—150	162(164)	1
" "	160—180	"	2
" 2	10—30	"	2
" "	40—100	163(165)	1
" "	110—140	"	2
" 3	10. 20	"	"
" "	30—90	166	1
" "	100—150	"	2
" "	160—180	167	1
II. 1	10. 20	"	"
" "	30. 40	"	2
" 2	10—40	"	"
" "	50—110	168	1
" "	120—180	"	2
" "	190—210	169	1
" 3	10—20	"	"
" 4	10—40	"	2
" 5	10. 20	"	"
" "	30—50	170	1
" 6	10. 20	"	"
" "	30—60	"	2
" 7	10	"	"
" "	20—70	171	1
" 8	10—50	"	2
" 9	10—60	172	1
" "	70—100	"	2
III. 1	10	"	2
" "	20—90	173	1
" "	100—130	"	2
" 2	10—20	"	"
" "	30—80	174	1
" "	90—140	"	2
" "	150—210	175	1
" "	220—260	"	2
" "	270—320	176	1
" 3	10—30	"	2
" 4	10—20	"	"
" 4	30—80	177	1
" 5	10—70	"	2
" "	80. 90	178	1
IV. 1	10—30	"	"
" "	40—90	"	2
" "	100—150	179	1
" "	160—220	"	2
" "	230—280	180	1
" "	290—340	"	2
" "	350—400	181	1
" "	410—450	"	2
" 2	10	"	2
" "	20	182	1
V. 1	10—30	"	1
" "	40—100	"	2
" "	110—150	183	1
" "	160—220	"	2
" "	230—260	184	1
" "	270—300	"	2

As You Like It.

Globe-Edit. A.u.Sc.	Globe-Edit. Zählung	I. Folio Pag.	I. Folio Col.
I. 1	10—50	185	1
" "	60—100	"	2
" "	110—180	186	1
" 2	10—60	"	2
" "	70—130	187	1
" "	140—200	"	2
" "	210—260	188	1
" "	270—300	"	2
" 3	10. 20	"	2
" "	30—80	187(189)	1
" "	90—140	"	2
II. 1	10—60	190	1

Globe-Edit. A.u.Sc.	Globe-Edit. Zählung	I. Folio Pag.	I. Folio Col.
	10. 20	190	2
	10. 20	"	"
	30—70	191	1
	10—60	"	2
	70—100	192	1
	10. 20	"	"
	30—60	"	2
	10	"	2
	10—50	193	1
	60—110	"	2
	120—170	194	1
	180—200	"	2
	10	"	"
	10	"	"
	20—80	195	1
	90—150	"	2
	160—220	196	1
	230—290	"	2
	300—360	197	1
	370—440	"	2
	450	198	1
	10—50	"	"
	60—100	"	2
	10	"	"
	20—60	199	1
	10	"	"
	20—70	"	2
	80—130	200	1
	10—60	"	2
	70—130	201	1
	140—200	"	2
	210 220	202	1
	10	"	"
	10	"	"
	20—70	"	2
	80—130	203	1
	140—180	"	2
	10	"	"
	20—60	204	1
	10—70	"	2
	80—130	205	1
	10—40	"	2
	10	"	"
	20—90	206	1
	100—150	"	2
	160—180	207	1
	190—200	"	2
	10. 20	"	"

…ming of the Shrew.

	10—40	208	1
	50—80	"	2
	90—130	209	1
	10—70	"	2
	79—130	210	1
	140	"	2
	10—50	"	"
	60—110	211	1
	120—180	"	2
	190—240	212	1
	250	"	2
	10—50	"	"
	60—110	213	1
	120—180	"	2
	190—240	212(214)	1
	250—280	"	2
	10. 20	"	2
	30—70	215	1
	80—140	"	2
	150—200	216	1
	210—260	"	2
	270—320	217	1
	330—380	"	2
	390—410	218	1
	10—30	"	"

Globe-Edit. A.u.Sc.	Globe-Edit. Zählung	I. Folio Pag.	I. Folio Col.
III. 1	40—90	218	2
" 2	10—70	219	1
" "	80—140	"	2
" "	150—200	220	1
" "	210—250	"	2
IV. 1	10	"	"
" "	20—90	221	1
" "	100—150	"	2
" "	160—220	222	1
" 2	10—60	"	2
" "	70—120	223	1
" 3	10—60	"	2
" "	70—120	224	1
" "	130—190	"	2
" 4	10—50	225	1
" "	60—100	"	2
" 5	10—60	226	1
" "	70	"	2
V. 1	10—50	"	"
" "	60—110	227	1
" "	120—150	"	2
" 2	10	"	"
" "	20—70	228	1
" "	80—130	"	2
" "	140—160	229	1
" "	170—180	"	2

All's Well That Ends Well.

I. 1	10—50	230	1
" "	60—90	"	2
" "	100—160	231	1
" "	170—220	"	2
" "	230. 240	232	1
" 2	10—30	"	"
" "	40—70	"	2
" 3	10	"	"
" "	20—90	233	1
" "	100—150	"	2
" "	160—210	234	1
" "	220—260	"	2
II. 1	10—60	235	1
" "	70—120	"	2
" "	130—190	236	1
" "	200. 210	"	2
" 2	10—40	"	2
" "	50—70	237	1
" 3	10—40	"	"
" "	50—90	"	2
" "	100—160	238	1
" "	170—220	"	2
" "	230—290	239	1
" "	300. 310	"	2
" 4	10—40	"	"
" "	50	240	1
" 5	10—40	"	1
" "	50—90	"	2
III. 1	10. 20	241	1
" 2	10—40	"	"
" "	50—90	"	2
" "	100—130	242	1
" 3	10	"	"
" 4	10—40	"	2
" 5	10	"	"
" "	20—70	243	1
" "	80—100	"	2
" 6	10. 20	"	"
" "	30—90	244	1
" "	100—120	"	2
" 7	10. 20	"	"
" "	30. 40	245	1
IV. 1	10—30	"	1
" "	40—90	"	2
" "	100	246	1
" 2	10—40	"	"

Globe-Edit. A.u.Sc.	Globe-Edit. Zählung	I. Folio Pag.	I. Folio Col.
IV. 2	30—70	246	2
" 3	10—30	"	"
" "	40—100	247	1
" "	110—180	"	2
" "	190—250	248	1
" "	260—330	"	2
" "	340—370	251(249)	1
" "	10. 20	"	"
" "	30	"	2
" "	10—40	"	"
" "	50—110	252(250)	1
V 1	10—30	"	2
" 2	10	"	"
" "	20—50	251	1
" 3	10	"	"
" "	20—70	"	2
" "	80—130	252	1
" "	140—190	"	2
" "	200—240	253	1
" "	250—300	"	2
" "	310. 320	254	1
" "	330. 340	"	2

Twelfth Night, or, What You Will.

I. 1	10—40	255	1
" 2	10—40	"	2
" "	50. 60	256	1
" 3	10—40	"	"
" "	50—110	"	2
" "	120—150	257	1
" 4	10—20	"	"
" "	30. 40	"	2
" 5	10—50	"	"
" "	60—120	258	1
" "	130—190	"	2
" "	200—260	259	1
" "	270—320	"	2
II. 1	10—40	260	1
" 2	10—40	"	2
" 3	10. 20	"	"
" "	30—90	261	1
" "	100—170	"	2
" "	180—200	262	1
" 4	10—30	"	"
" "	40—90	"	2
" "	100—120	263	1
" 5	10—30	"	1
" "	40—100	"	2
" "	110—180	264	1
" "	190—220	"	2
III. 1	10. 20	"	"
" "	30—90	273(265)	1
" "	100—160	"	2
" "	170	266	1
" 2	10—50	"	"
" "	60—90	"	2
" 3	10	"	"
" "	20—40	267	1
" 4	10—20	"	"
" "	30—90	"	2
" "	100—160	268	1
" "	170—230	"	2
" "	240—310	269	1
" "	320—380	"	2
" "	390—430	270	1
IV. 1	10	"	"
" "	20—60	"	2
" 2	10—70	271	1
" "	80—140	"	2
" 3	10—30	272	1
V. 1	10—20	"	"
" "	30—90	"	2
" 2	100—140	273	1
" "	150—210	"	2
" 3	220—270	274	1

Globe-Edit. A.u.Sc.	Globe-Edit. Zählung	I. Folio Pag.	I. Folio Col.
V. 1	280—340	274	2
„ „	350—380	275	1
„ „	390—410	„	2

The Winter's Tale.

A.u.Sc.	Zählung	Pag.	Col.
I. 1	10—50	277	1
„ 2	10—40	„	2
„ „	50—90	278	1
„ „	100—150	„	2
„ „	160—210	279	1
„ „	220—270	„	2
„ „	280—330	280	1
„ „	340—380	„	2
„ „	390—440	281	1
„ „	450. 460	„	2
II 1	10. 20	„	„
„ „	30—80	282	1
„ „	90—140	„	2
„ „	150—190	283	1
„ 2	10—50	„	2
„ „	60	284	1
„ 3	10—30	„	„
„ „	40—80	„	2
„ „	90—140	285	1
„ „	150—200	„	2
III. 1	10. 20	286	1
„ 2	10	„	„
„ „	20—70	„	2
„ „	80—140	287	1
„ „	150—200	„	2
„ „	210—240	288	1
„ „	10—70	„	2
„ „	80—140	289	1
IV. 1	10—30	„	2
„ 2	10. 20	„	„
„ „	30—60	290	1
„ 3	10. 20	„	„
„ „	30—90	„	2
„ „	100—130	291	1
„ 4	10	„	„
„ „	20—70	„	2
„ „	80—130	292	1
„ „	140—190	„	2
„ „	200—260	293	1
„ „	270—330	„	2
„ „	340—390	294	1
„ „	400—440	„	2
„ „	450—500	295	1
„ „	510—550	„	2
„ „	560—610	296	1
„ „	620—670	„	2
„ „	680—740	297	1
„ „	750—820	„	2
„ „	830—870	298	1
V 1	10—60	„	2
„ „	70—110	299	1
„ „	120—170	„	2
„ „	180—220	300	1
„ „	230	„	2
„ 2	10—50	„	„
„ „	60—120	301	1
„ „	130—180	„	2
„ 3	10—50	302	1
„ „	60—110	„	2
„ „	120. 130	303	1
„ „	140. 150	„	2

The Life and Death of King John.

A.u.Sc.	Zählung	Pag.	Col.
I. 1	10—40	1	1
„ „	50—80	„	2
„ „	90—150	2	1
„ „	160—210	„	2
„ „	220—270	3	1
II. 1	10—50	3	2
„ „	60—110	4	1
„ „	120—170	„	2
„ „	180—230	5	1
„ „	240—300	„	2
„ „	310—360	6	1
„ „	370—420	„	2
„ „	430—490	7	1
„ „	500—550	„	2
„ „	560 590	8	1
III. 1	10	„	„
„ „	20—70	„	2
„ „	80—130	9	1
„ „	140—190	„	2
„ „	200—250	10	1
„ „	260—320	„	2
„ „	330. 340	11	1
„ 2	10	„	„
„ 3	10	„	„
„ „	20—70	„	2
„ 4	10—50	12	1
„ „	60—120	„	2
„ „	130—180	13	1
IV. 1	10—50	„	2
„ „	60—110	14	1
„ „	120. 130	„	2
„ 2	10—30	„	„
„ „	40—100	15	1
„ „	110—160	„	2
„ „	170—220	16	1
„ „	230—260	„	2
„ 3	10	„	„
„ „	20—80	17	1
„ „	90—140	„	2
„ „	150	18	1
V. 1	10—30	„	„
„ „	40—70	„	2
„ 2	10	„	„
„ „	20—70	19	1
„ „	80—140	„	2
„ „	150—180	20	1
„ 3	10	„	„
„ 4	10—50	„	2
„ 5	10. 20	21	1
„ 6	10	„	„
„ „	20—40	„	2
„ 7	10. 20	„	„
„ „	30—70	22	1
„ „	80—110	„	2

The Life and Death of King Richard II.

A.u.Sc.	Zählung	Pag.	Col.
I. 1	10—40	23	1
„ „	50—80	„	2
„ „	90—150	24	1
„ „	160—200	„	2
„ 2	10—60	25	1
„ „	70	„	2
„ 3	10—40	„	„
„ „	50—110	26	1
„ „	120—180	„	2
„ „	190—250	27	1
„ „	260—300	„	2
„ 4	10—30	„	„
„ „	40—60	28	1
II. 1	10. 20	„	„
„ „	30—80	„	2
„ „	90—140	29	1
„ „	150—210	„	2
„ „	220—270	30	1
„ „	279—300	„	2
„ 2	10—30	„	„
„ „	40—90	31	1
„ „	100—140	„	2
„ 3	10—60	32	1
II. 3	70—130	32	2
„ „	140—170	33	1
„ 4	10	„	„
„ „	20	„	2
III. 1	10—40	„	„
„ 2	10—60	34	1
„ „	70—120	„	2
„ „	130—180	35	1
„ „	190—240	„	2
„ 3	10. 20	„	„
„ „	30—80	36	1
„ „	90—150	„	2
„ „	160—200	39 (37)	1
„ 4	10—50	„	2
„ „	60—100	38	1
IV. 1	10—70	„	2
„ „	80—130	39	1
„ „	140—200	„	2
„ „	210—260	40	1
„ „	270—320	„	2
„ „	330	41	1
V. 1	10—50	„	„
„ „	60—100	„	2
„ 2	10—60	42	1
„ „	70—110	„	2
„ 3	10—60	43	1
„ „	70—130	„	2
„ „	40	44	1
„ 4	10	„	„
„ 5	10. 20	„	„
„ „	30—90	„	2
„ „	100—110	45	1
„ 6	10—50	„	2

First Part of Henry IV.

A.u.Sc.	Zählung	Pag.	Col.
I 1	10—40	46	1
„ „	50—80	„	2
„ „	90—100	49	1
„ 2	10—40	„	„
„ „	50—120	„	2
„ „	130—200	50	1
„ „	210—240	„	2
„ 3	10. 20	„	„
„ „	30—80	51	1
„ „	90—150	„	2
„ „	160—210	52	1
„ „	220—270	„	2
„ „	280—300	53	1
II. 1	10—30	„	„
„ „	40—100	„	2
„ 2	10—60	54	1
„ „	70—110	„	2
„ 3	10—80	55	1
„ „	80—120	„	2
„ 4	10	„	„
„ „	20—90	56	1
„ „	100—160	„	2
„ „	170—240	57	1
„ „	250—310	„	2
„ „	320—380	58	1
„ „	390—450	„	2
„ „	460—520	59	1
„ „	530—570	„	2
„ „	580—600	60	1
III. 1	10—30	„	„
„ „	40—90	„	2
„ „	100—150	61	1
„ „	160—200	„	2
„ „	210—260	62	1
„ „	270	„	2
„ 2	10—40	„	„
„ „	50—110	63	1
„ „	120—170	„	2
„ „	180	64	1
„ 3	10—60	„	„

Globe-Edit. A.u.Sc.	Globe-Edit. Zählung	I. Folio Pag	I. Folio Col.
III. 3	70—120	64	2
„ „	130—190	65	1
„ „	200—230	„	2
IV. 1	10	„	„
„ „	20—80	66	1
„ „	90—130	„	2
„ 2	10—60	67	1
„ „	70. 80	„	2
„ 3	10. 20	„	„
„ „	30—80	68	1
„ „	90—110	„	2
„ 4	10. 20	„	„
„ „	30. 40	69	1
V. 1	10—30	„	„
„ „	40—100	„	2
„ „	110—140	70	1
„ 2	10	„	„
„ „	20—70	„	2
„ „	80—100	71	1
„ 3	10—30	„	„
„ „	40—60	„	2
„ 4	10. 20	„	„
„ „	30—80	72	1
„ „	90—150	„	2
„ „	160	73	1
„ 5	10	„	„
„ „	20—40	„	2

Second Part of Henry IV.

Globe-Edit. A.u.Sc.	Globe-Edit. Zählung	I. Folio Pag	I. Folio Col.
Induct.	10—40	74	1
I. 1	10—30	„	2
„ „	40—90	75	1
„ „	100—150	„	2
„ „	160—210	76	1
„ 2	10—80	„	2
„ „	90—170	77	1
„ „	180—250	„	2
„ „	260. 270	78	1
„ 3	10—40	„	„
„ „	50—100	„	2
„ „	110	79	1
I. 1	10—70	„	„
„ „	80—150	„	2
„ „	160—200	80	1
„ 2	10—80	„	2
„ „	90—160	81	1
„ „	170—190	„	2
3	10—30	„	„
„	40—60	„	1
4	10. 20	„	„
„	30—80	„	2
„	90—160	83	1
„	170—230	„	2
„	240—290	84	1
„	300—360	„	2
„	370—420	85	1
1	10—70	„	2
„	80—100	86	1
2	10	„	„
„	20—80	„	2
„	90—150	87	1
„	160—220	„	2
„	230—290	88	1
„	300—350	„	2
1	10—60	91 „ (89)	1
„	70—120	„	2
„	130—190	92 „ (90)	1
„	200—220	„	2
2	10. 20	„	„
„	30—80	91	1
„	90—120	„	2
3	10. 20	„	„
„	30—90	92	1
„	100—140	„	2
	10	„	„

Globe-Edit. A.u.Sc.	Globe-Edit. Zählung	I. Folio Pag.	I. Folio Col.
IV. 4	20—70	93	1
„ „	80—120	„	2
„ „	130	94	1
„ 5	10—50	„	„
„ „	60—110	„	2
„ „	120—170	95	1
„ „	180—230	„	2
„ „	240	96	1
V. 1	10—40	„	„
„ „	50—90	„	2
„ 2	10—60	97	1
„ „	70—130	„	2
„ „	140	98	1
„ 3	10—50	„	„
„ „	60—120	„	2
„ „	130. 140	99	1
„ 4	10—30	„	„
„ 5	10—50	„	2
„ „	60—80	100	1
„ „	90—110	„	2
Epil.	10—30	101	

The Life of Henry V.

Globe-Edit. A.u.Sc.	Globe-Edit. Zählung	I. Folio Pag.	I. Folio Col.
Prol.	10	69	1
„	20. 30	„	2
I. 1	10. 20	„	1
„ „	30. 40	„	2
„ „	50—90	70	1
„ 2	10—60	„	2
„ „	70—130	71	1
„ „	140—200	„	2
„ „	210—260	72	1
„ „	270—310	„	2
Prol.	10	„	„
„	20—40	73	1
II. 1	10—40	„	„
„ „	50—112	„	2
„ „	120—130	74	1
„ 2	10—40	„	„
„ „	50—100	„	2
„ „	120—170	75	1
„ „	180. 190	„	2
„ 3	10—50	„	„
„ „	60	76	1
„ 4	10—50	„	„
„ „	60—110	„	2
„ „	120—140	77	1
Prol.	10. 20	„	„
„	30	„	2
III. 1	10—30	„	„
„ 2	10	„	„
„ „	20—80	78	1
„ „	90—150	„	2
„ 3	10—50	79	1
„ 4	10—60	„	2
„ 5	10	„	„
„ „	20—60	80	1
„ 6	10—70	„	2
„ „	80—140	81	1
„ „	150—180	„	2
„ 7	10. 20	„	„
„ „	30—90	82	1
„ „	100—160	„	2
Prol.	10—50	83	1
IV. 1	10—50	„	2
„ „	60—120	84	1
„ „	130—190	„	2
„ „	200—260	85	1
„ „	270—320	„	2
„ 2	10—50	86	1
„ „	60	„	2
„ 3	10—50	„	„
„ „	60—110	87	1
„ „	120. 130	„	2
„ 4	10—40	„	„

Globe-Edit. A.u.Sc.	Globe-Edit. Zählung	I. Folio Pag.	I. Folio Col.
IV. 4	50—90	88	1
„ 5	10. 20	„	„
„ 6	10—30	„	2
„ 7	10. 20	„	„
„ „	30—80	89	1
„ „	90—150	„	2
„ „	160—190	90	1
„ 8	10. 20	„	„
„ „	30—90	„	2
„ „	100—130	91	1
Prol.	10	„	„
„	20—40	„	2
V. 1	10—30	„	„
„ „	40—90	92	1
„ 2	10	„	„
„ „	20—70	„	2
„ „	80—140	93	1
„ „	150—320 (220)	„	2
„ „	330 (230)—390 (290)	94	1
„ „	400 (300)—460 (360)	„	2
„ „	470 (370)—490 (390)	95	1
„ „	500 (400)	„	2
Chor.	10	„	

First Part of Henry VI.

Globe-Edit. A.u.Sc.	Globe-Edit. Zählung	I. Folio Pag.	I. Folio Col.
I. 1	10—40	96	1
„ „	50—80	„	2
„ „	90—150	97	1
„ „	160—170	„	2
„ 2	10—20	„	„
„ „	30—80	98	1
„ „	90—140	„	2
„ 3	10—40	99	1
„ „	50—90	„	2
„ 4	10	„	„
„ „	20—70	100	1
„ „	80—110	„	2
„ 5	10	„	„
„ „	20. 30	101	1
„ 6	10—30	„	„
II. 1	10—40	„	2
„ „	50—80	102	1
„ 2	10	„	„
„ „	20—60	„	2
„ 3	10	„	„
„ „	20—70	103	1
„ „	80	„	2
„ 4	10—50	„	„
„ „	60—110	104	1
„ „	120. 130	„	2
„ 5	10—40	„	„
„ „	50—100	105	1
„ „	110. 120	„	2
III. 1	10—30	„	„
„ „	40—90	106	1
„ „	100—150	„	2
„ „	160—200	107	1
„ 2	10—60	„	2
„ „	70—110	108	1
„ „	120—130	„	2
„ 3	10—30	„	„
„ „	40—80	109	1
„ „	90	„	2
„ 4	10—40	„	„
IV. 1	10—50	110	1
„ „	60—120	„	2
„ „	130—180	111	1
„ „	190	„	2
„ 2	10—50	„	„
„ 3	10—50	112	1

Globe-Edit.		I. Folio	
A.u.Sc.	Zählung	Pag.	Col.
IV. 4	10—40	112	2
„ 5	10	„	„
„ „	20—50	113	1
„ 6	10	„	„
„ „	20—50	„	2
„ 7	10. 20	„	„
„ „	30—80	114	1
„ „	90	„	2
V. 1	10—30	„	„
„ „	40—60	115	1
„ 2	10. 20	„	„
„ 3	10—50	„	2
„ „	60—120	116	1
„ „	130—170	„	2
„ „	180. 190	117	1
„ 4	10—40	„	„
„ „	50—110	„	2
„ „	120—170	118	1
„ 5	10—50	„	2
„ „	60—80	119	1
„ „	90—100	„	2

Second Part of Henry VI.

I. 1	10—30	120	1
„ „	40—80	„	2
„ „	90—140	121	1
„ „	150—210	„	2
„ „	220—250	122	1
„ 2	10	„	„
„ „	20—70	„	2
„ „	80—100	123	1
„ 3	10—30	„	„
„ „	40—90	„	2
„ „	100—150	124	1
„ „	160—210	„	2
„ „	220	125	1
„ 4	10—40	„	„
„ „	50—80	„	2
II. 1	10	„	„
„ „	20—60	126	1
„ „	70—110	„	2
„ „	120—160	127	1
„ „	170—200	„	2
„ 2	10. 20	„	„
„ „	30—80	128	1
„ 3	10—50	„	2
„ „	60—100	129	1
„ 4	10—60	„	2
„ „	70—110	130	1
III. 1	10	„	„
„ „	20—70	„	2
„ „	80—130	131	1
„ „	140—200	„	2
„ „	210—260	132	1
„ „	270—320	„	2
„ „	330—380	133	1
„ 2	10—60	„	2
„ „	70—120	134	1
„ „	130—180	„	2
„ „	190—240	135	1
„ „	250—300	„	2
„ „	310—360	136	1
„ „	370—410	„	2
„ „	10	„	„
„ 3	20. 30	137	1
IV. 1	10—40	„	„
„ „	50—110	„	2
„ „	120—140	138	1
„ 2	10. 20	„	„
„ „	30—90	„	2
„ „	100—150	139	1
„ „	160—200	„	2
„ 3	10. 20	„	„
„ 4	10—50	140	1
IV. 5	10	140	2
„ 6	10	„	„
„ 7	10. 20	„	„
„ „	30—90	141	1
„ „	100—140	„	2
„ 8	10—70	142	1
„ 9	10—40	„	2
„ 10	10—60	143	1
„ „	70—90	„	2
V. 1	10—30	„	„
„ „	40—90	144	1
„ „	100—150	„	2
„ „	160—210	145	1
„ 2	10—60	„	2
„ „	70—90	146	1
„ 3	10—30	„	2

Third Part of Henry VI.

I. 1	10—40	147	1
„ „	50—70	„	2
„ „	80—130	148	1
„ „	140—190	„	2
„ „	200—250	149	1
„ „	260. 270	„	2
„ 2	10—30	„	„
„ „	40—70	150	1
„ 3	10—50	„	2
„ 4	10	„	„
„ „	20—70	151	1
„ „	80—130	„	2
„ „	140—180	152	1
II. 1	10	„	„
„ „	20—70	„	2
„ „	80—130	153	1
„ „	140—200	„	2
„ 1	209	154	1
„ 2	10—50	„	„
„ „	60—110	„	2
„ „	120—170	155	1
„ 3	10—50	„	2
„ 4	10	156	1
„ 5	10—40	„	„
„ „	50—100	„	2
„ „	110—130	157	1
„ 6	10—20	„	„
„ „	30—80	„	2
„ „	90—110	158	1
III. 1	10—30	„	„
„ „	40—100	„	„
„ 2	10—50	159	1
„ „	60—110	„	2
„ „	120—170	160	1
„ „	180. 190	„	2
„ 3	10—30	„	„
„ „	40—90	161	1
„ „	100—150	„	2
„ „	160—210	162	1
„ „	220—260	„	2
IV. 1	10—60	163	1
„ „	70—110	„	2
„ „	120—140	164	1
„ 2	10. 20	„	„
„ 3	10—40	„	2
„ „	50—60	167(165)	1
„ 4	10—30	„	„
„ 5	10. 20	„	2
„ 6	10	„	„
„ „	20—70	168(166)	1
„ „	80—100	„	2
„ 7	10—20	„	„
„ „	30—70	167	1
„ „	80	„	2
„ 8	10—40	„	„
„ „	50. 60	168	1
V. 1	10—30	„	„
V. 1	40—80	168	2
„ „	90—110	169	1
„ 2	10—30	„	„
„ „	40	„	2
„ 3	10. 20	„	„
„ 4	10	„	„
„ „	20—70	170	1
„ „	80	„	2
„ 5	10—40	„	„
„ „	50—90	171	2
„ 6	10	„	1
„ „	20—70	„	2
„ „	80. 90	172	1
„ 7	10	„	„
„ „	20—40	„	2

Richard the Third.

I. 1	10—40	173	1
„ „	50—80	„	2
„ „	10—140	174	1
„ „	150. 160	„	2
„ 2	10—30	„	„
„ „	40—90	175	1
„ „	100—150	„	2
„ „	160—210	176	1
„ „	220—260	„	2
„ 3	10—60	177	1
„ „	70—120	„	2
„ „	130—190	178	1
„ „	200—250	„	2
„ „	260—310	179	1
„ „	320—350	„	[illegible]
„ „	10	„	[illegible]
„ 4	20—70	180	[illegible]
„ „	80—140	„	[illegible]
„ „	150—210	181	[illegible]
„ „	220—280	„	[illegible]
„ „	290	182	[illegible]
II. 1	10—40	„	[illegible]
„ „	50—100	„	[illegible]
„ „	110—140	183	[illegible]
„ 2	10—20	„	„
„ „	30—80	„	2
„ „	90—140	184	1
„ „	150	„	2
„ 3	10—40	„	„
„ 4	10—40	185	1
„ „	50—70	„	2
III. 1	10	„	„
„ „	20—80	186	1
„ „	90—130	„	2
„ „	140—190	187	1
„ „	200	„	2
„ 2	10—40	„	„
„ „	50—100	188	1
„ „	110—120	„	2
„ 3	10. 20	„	„
„ 4	10—50	189	1
„ „	59—100	„	2
„ 5	10—50	190	1
„ „	60—100	„	2
„ 6	10	„	„
„ 7	10—50	191	1
„ „	60—110	„	2
„ „	120—170	192	1
„ „	180—240	„	2
IV. 1	10—40	193	1
„ „	50—100	„	2
„ 2	10—51	194	1
„ „	60—122	„	2
„ 3	10—50	195	1
„ 4	10—50	„	2
„ „	60—120	196	1
„ „	130—170	„	2
„ „	180—240	197	1

…t.	I. Folio	
…ng	Pag.	Col.
00	197	2
70	198	1
30	„	2
80	199	1
30	„	2
	200	1
20	„	„
20	„	„
20	„	2
	„	„
70	201	1
30	„	2
80	202	1
230	„	2
290	203	1
350	„	2
	204	1
	„	„
10	„	2

…he Eighth.

	205	1
0	„	2
	„	1
0	„	2
0	206	1
30	„	2
90	207	1
20	„	2
	„	„
0	208	1
20	„	2
80	209	1
10	„	2
	„	„
0	210	1
0	„	2
0	211	1
00	„	2
	„	„
0	212	1
20	„	2
60	213	1
0	„	2
10	214	1
40	„	2
	„	„
0	215	1
100	„	2
0	218 „ (216)	1
120	„	2
180	217	1
240	„	2
0	218	1
100	„	2
160	219	1
180	„	2
30	„	„
70	220	1
130	„	2
180	221	1
240	„	2
290	222	1
350	„	2
410	223	1
460	„	2
30	224	1
90	„	2
110	225	1
	„	„
70	„	2
110	226	1
170	„	2
40	227	1
90	„	2

Globe-Edit.		I. Folio	
A.u.Sc.	Zählung	Pag.	Col.
V. 1	100—150	228	1
„ „	160—170	„	2
„ 2	10. 20	„	„
„ „	30	229	1
„ 3	10—30	„	„
„ „	40—90	„	2
„ „	100—140	230	1
„ „	150—180	„	2
„ 4	10	„	„
„ „	20—80	231	1
„ „	90	„	2
„ 5	10. 20	„	„
„ „	30—50	232	1
„ „	60. 70	„	2
Epil.	10	„	„

Troilus and Cressida.

Prol.	10—30	Blatt vor Pag. 78	
I. 1	10—40	78	1
„ „	50—90	„	2
„ „	100. 110	79	1
„ 2	10—30	„	„
„ „	40—110	„	2
„ „	120—180	80	1
„ „	190—250	„	2
„ „	260—320	81	1
„ 3	10—60	„	2
„ „	70—120	82	1
„ „	130—190	„	2
„ „	200—250	83	1
„ „	260—310	„	2
„ „	320—380	84	1
„ „	390	„	2
II. 1	10—60	„	„
„ „	70—140	85	1
„ 2	10—60	„	2
„ „	70—120	86	1
„ „	130—180	„	2
„ „	190—210	87	1
„ 3	10—40	„	„
„ „	50—110	„	2
„ „	120—170	88	1
„ „	180—240	„	2
„ „	250—270	89	1
III. 1	10. 20	„	„
„ „	30—100	„	2
„ „	110—170	90	1
„ 2	10—70	„	2
„ „	80—140	91	1
„ „	150—200	„	2
„ „	210. 220	92	1
„ 3	10—40	„	
„ „	50—100	„	2
„ „	110—170	93	1
„ „	180—230	„	2
„ „	240—300	94	[illegible]
„ „	310	„	2
IV. 1	10—40	„	„
„ „	50—70	95	1
„ 2	10. 20	„	„
„ „	30—90	„	2
„ „	100. 110	96	1
„ 3	10	„	„
„ 4	10—30	„	„
„ „	40—80	„	2
„ „	90—140	97	1
„ „	150	„	2
„ 5	10—50	„	„
„ „	60—110	98	1
„ „	120—170	„	2
„ „	180—230	99	1
„ „	240—290	„	„
V. 1	10—70	100	1
„ „	80—100	„	2
„ 2	10. 20	„	„

Globe-Edit.		I. Folio	
A.u.Sc.	Zählung	Pag.	Col.
V. 2	30—80	101	1
„ „	90—130	„	2
„ „	140—190	102	1
„ 3	10—60	„	2
„ „	70—110	103	1
„ 4	10—30	„	2
„ 5	10. 20	„	„
„ „	30—40	104	1
„ 6	10. 20	„	„
„ „	30	„	2
„ 7	10. 20	„	„
„ 8	10. 20	„	„
„ 9	10	105	1
„ 10	10. 20	„	„
„ „	30—50	„	2

Coriolanus.

I. 1	10—50	1	1
„ „	60—100	„	2
„ „	110—169	2	1
„ „	170—220	„	2
„ „	230—260	3	1
„ „	270. 280	„	2
„ 2	10—30	„	„
„ 3	10—60	4	1
„ „	70—120	„	2
„ 4	10—40	5	1
„ „	60	„	2
„ 5	10—20	„	„
„ 6	10	„	„
„ „	20—60	6	1
„ „	70. 80	„	2
„ 7		„	„
„ 8	10	„	„
„ 9	10—40	7	1
„ „	50—90	„	2
„ 10	10—30	8	1
II. 1	10—30	„	„
„ „	40—100	„	2
„ „	110—170	9	1
„ „	180—220	„	2
„ „	230—270	10	1
„ „	280	„	2
„ 2	10—40	„	„
„ „	50—100	11	1
„ „	110—150	„	2
„ „	160	12	1
„ 3	10—50	„	„
„ „	60—120	„	2
„ „	130—170	13	1
„ „	180—240	„	2
„ „	250—270	14	1
III. 1	10. 20	„	„
„	30—70	„	2
„ „	80—130	15	1
„ „	140—190	„	2
„ „	200—240	16	1
„ „	250—290	„	2
„ „	300—330	17	1
„ 2	10	„	„
„ „	20—60	„	2
„ „	70—120	18	1
„ „	130. 140	„	2
„ 3	10. 20	„	„
„ „	30—70	19	1
„ „	80—130	„	2
„ „	140	20	1
IV. 1	10—40	„	„
„ „	50	„	2
„ 2	10—40	„	„
„ „	50	21	1
„ 3	10—50	„	„
„ 4	10. 20	„	2
„ 5	10—30	„	„
„ „	40—90	22	1

[redacted]

Globe-Edit. A.u.Sc.	Globe-Edit. Zählung	I. Folio Pag.	I. Folio Col.
IV. 5	100—160	22	2
„ „	170—240	23	1
„ „	250	„	2
„ 6	10—40	„	„
„ „	50—90	24	1
„ „	100—150	„	2
„ „	160	25	1
„ 7	10—50	„	„
V. 1	10—40	„	2
„ „	50—70	26	1
„ 2	10—30	„	„
„ „	40—110	„	2
„ 3	10—50	27	1
„ „	60—110	„	2
„ „	120—180	28	1
„ „	190—209	„	2
„ 4	10—30	„	„
„ „	40—60	29	1
„ 5		„	„
„ 6	10	„	„
„ „	20—60	„	2
„ „	70—110	30	1
„ „	120—150	„	2

Titus Andronicus.

Globe-Edit. A.u.Sc.	Globe-Edit. Zählung	I. Folio Pag.	I. Folio Col.
I 1	10—30	31	1
„ „	40—70	„	2
„ „	80—130	32	1
„ „	140—180	„	2
„ „	190—250	33	1
„ „	260—310	„	2
„ „	320—370	34	1
„ „	380—420	„	2
„ „	430—480	35	1
„ „	490	„	2
II. 1	10—40	„	„
„ „	50—100	36	1
„ „	110—130	„	2
„ 2	10. 20	„	„
„ 3	10—50	37	1
„ „	60—110	„	2
„ „	120—180	38	1
„ „	190 —230	„	2
„ „	240—290	39	1
„ „	300	„	2
„ 4	10—40	„	„
„ „	50	40	1
III. 1	10—30	„	„
„ „	40—90	„	2
„ „	100—150	41	1
„ „	160—210	„	2
„ „	220—280	42	1
„ „	290. 300	„	2
„ 2	10—30	„	„
„ „	40—80	43	1
IV. 1	10—60	„	2
„ „	70—120	44	1
„ 2	10—60	„	2
„ „	70—120	45	1
„ „	130—180	„	2
„ 3	10	„	„
„ „	20—70	46	1
„ „	80—120	„	„
„ 4	10	„	„
„ „	20—70	47	1
„ „	80—110	„	2
V 1	10. 20	„	„
„ „	30—80	48	1
„ „	90—140	„	2
„ „	150. 160	49	1
„ 2	10—40	„	„
„ „	50—100	„	2
„ „	110—160	50	1
„ „	170—200	„	2
„ 3	10. 20	„	„
V. 3	30—80	51	1
„ „	90—140	„	2
„ „	150—170	52	1
„ „	180—200	„	2

Romeo and Juliet.

Globe-Edit. A.u.Sc.	Globe-Edit. Zählung	I. Folio Pag.	I. Folio Col.
I. 1	10—50	53	1
„ „	60—100	„	2
„ „	110—160	54	1
„ „	170—220	„	2
„ „	230. 240	55	1
„ „	10—40	„	„
„ „	50—100	„	2
„ „	10—80	56	1
„ „	90. 100	„	2
„ „	10—30	„	„
„ „	40—100	57	1
„ „	110	„	2
„ „	10—50	„	„
„ „	60—110	58	1
„ „	120—140	„	2
Prol.	10	„	„
II. 1	10—40	59	1
„ 2	10. 20	„	„
„ „	30—90	„	2
„ „	100—150	60	1
„ „	160—190	„	2
„ 3	10	„	„
„ „	20—70	61	1
„ „	80. 90	„	2
„ 4	10—40	„	„
„ „	50—110	62	1
„ „	120—190	„	2
„ „	200—230	63	1
„ 5	10—30	„	„
„ „	40—80	„	2
„ 6	10	„	„
„ „	20. 30.	64	1
III. 1	10—40	„	„
„ „	50—110	„	2
„ „	120—160	65	1
„ „	170—200	„	2
„ 2	10. 20	„	„
„ „	30—80	66	1
„ „	90—140	„	2
„ 3	10—60	67	1
„ „	70—110	„	2
„ „	120—170	68	1
„ 4	10—30	„	2
„ 5	10—30	„	„
„ „	40—90	69	1
„ „	100—150	„	2
„ „	160—210	70	1
„ „	220—240	„	2
IV. 1	10. 20	„	„
„ „	30—90	71	1
„ „	100—120	„	2
„ 2	10—20	„	„
„ „	30—40	72	1
„ 3	10—30	„	„
„ „	40—50	„	2
„ 4	10. 20	„	„
„ 5	10—60	73	1
„ „	70—140	„	2
V. 1	10—50	74	1
„ „	60—80	„	2
„ 2	10. 20	„	„
„ 3	10—50	75	1
„ „	60—110	„	2
„ „	120—170	76	1
„ „	180—230	„	„
„ „	240—270	79	1
„ „	280—310	„	2

Timon of Athens.

Globe-Edit. A.u.Sc.	Globe-Edit. Zählung	I. Folio Pag.	I. Folio Col.
I. 1	10—30	80	1
„ „	40—70	„	2
„ „	80—120	81 (a)	1
„ „	130—170	„	2
„ „	180—250	82 (a)	1
„ „	260—290	„	2
„ 2	10—70	81 (b)	1
„ „	80—130	„	2
„ „	140—190	82 (b)	1
„ „	200—240	„	2
„ „	250	83	1
II. 1	10—30	„	„
„ 2	10	„	„
„ „	20—70	„	2
„ „	80—130	84	1
„ „	140—190	„	2
„ „	200—240	85	1
III. 1	10—60	„	2
„ 2	10	„	„
„ „	20—80	86	1
„ „	90	„	2
„ 3	10—40	„	„
„ 4	10—50	87	1
„ „	60—110	„	2
„ 5	10—50	88	1
„ „	60—110	„	2
„ 6	10—70	89	1
„ „	80—130	„	2
IV. 1	10—40	90	1
„ 2	10. 20	„	„
„ „	30—50	„	2
„ 3	10—30	„	„
„ „	40—80	91	1
„ „	90—140	„	2
„ „	150—210	92	1
„ „	220—270	„	2
„ „	280—330	93	1
„ „	340—380	„	2
„ „	390—440	94	1
„ „	450—510	„	2
„ „	520—540	95	1
V. 1	10. 20	„	„
„ „	30—70	„	2
„ „	80—120	96	1
„ „	130—170	„	2
„ „	180—230	97	1
„ 2	10	„	2
„ 3	10	„	„
„ 4	10. 20	„	„
„ „	30—50	98	1
„ „	60—80	„	2

Julius Caesar.

Globe-Edit. A.u.Sc.	Globe-Edit. Zählung	I. Folio Pag.	I. Folio Col.
I. 1	10—40	109	1
„ „	50—80	„	2
„ 2	10—60	110	1
„ „	70—120	„	2
„ „	130—180	111	1
„ „	190—250	„	2
„ „	260—310	112	1
„ „	320	„	2
„ 3	10—40	„	„
„ „	50—100	113	1
„ „	110—160	„	2
II. 1	10—50	114	1
„ „	60—100	„	2
„ „	110—170	115	
„ „	180—230	„	
„ „	240—290	116	
„ „	300—330	„	
„ 2	10	„	
„ „	20—70	117	

…e-Edit. Zählung	I. Folio Pag.	Col.
80—120	117	2
10	118	1
10—40	„	„
10—40	„	2
50—100	119	1
110—160	„	2
170—230	120	1
240—290	„	2
10—50	121	1
60—110	„	2
120—180	122	1
190—240	„	2
250—270	123	„
10—30	„	„
40	„	2
10—40	„	„
50	124	1
10—50	„	„
10—50	„	2
60—110	125	1
120—180	„	2
180—220	126	1
230—280	„	2
290—309	127	1
10—20	„	„
30—80	„	2
90—120	128	1
	„	„
10—60	„	2
70—110	129	1
10—30	„	2
10. 20	„	„
30—50	130	1
60—80	„	2

Macbeth.

Zählung	Pag.	Col.
10	131	1
10. 20	„	„
30—60	„	2
10—40	132	1
50—100	„	2
110—150	133	1
10—40	„	2
50	134	1
10—40	„	„
50—70	„	2
10	„	„
20. 30	135	1
10—40	„	2
50—80	„	„
10—60	136	1
10—40	„	2
50—70	137	1
10. 20	„	„
30—70	„	2
80—120	138	1
130—150	„	2
10	„	1
20—40	139	1
10. 20	„	„
30—70	„	2
80—130	140	1
140	„	2
10—30	„	„
40. 50	141	1
10. 20	„	„
10—40	„	2
50—90	142	1
100—140	„	2
10—30	143	1
10. 20	„	„
30—40	„	2
10. 20	„	„
30—70	144	1
80—130	„	2

Globe-Edit. A.u.Sc.	Zählung	I. Folio Pag.	Col.
IV. 1	140. 150	145	1
„ 2	10. 20	„	„
„ „	30—80	„	2
„ 3	10—50	146	1
„ „	60—110	„	2
„ „	120—160	147	1
„ „	170—220	„	2
„ „	230. 240	148	1
V. 1	10—40	„	„
„ „	50—80	„	2
„ 2	10	„	„
„ „	20. 30	149	1
„ 3	10—30	„	„
„ „	40—60	„	2
„ 4	10	„	„
„ „	20	150	1
„ 5	10—40	„	„
„ „	50	„	2
„ 6	10	„	„
„ 7	10. 20	„	„
„ 8	10—30	151	1
„ „	40—70	„	2

Hamlet.

A.u.Sc.	Zählung	Pag.	Col.
I. 1	10—30	152	1
„ „	40—70	„	2
„ „	80—160	153	1
„ „	170	„	2
„ 2	10—40	„	„
„ „	50—100	154	1
„ „	110—160	„	2
„ „	170—220	155	1
„ „	230—250	„	2
„ 3	10	„	„
„ „	20—80	156	1
„ „	90—130	„	2
„ 4	10—80	257	1
„ „	90	„	2
„ 5	10—50	„	„
„ „	60—110	258	1
„ „	120—170	„	2
„ „	180. 190	259	1
II. 1	10—40	„	„
„ „	50—100	„	2
„ „	110	260	1
„ 2	10—30	„	„
„ „	40—90	„	2
„ „	100—160	261	1
„ „	170—210	„	2
„ „	220—280	262	1
„ „	290—350	„	2
„ „	360—420	263	1
„ „	430—500	„	2
„ „	510—570	264	1
„ „	580—630	„	2
III. 1	10—60	265	1
„ „	70—120	„	2
„ „	130—190	266	1
„ 2	10—60	„	2
„ „	70—120	267	1
„ „	130—170	„	2
„ „	180—240	268	1
„ „	250—300	„	2
„ „	310—370	269	1
„ „	380—410	„	2
„ 3	10. 20	„	„
„ „	30—80	270	1
„ „	90	„	„
„ 4	10—40	„	2
„ „	50—110	271	1
„ „	120—180	„	2
„ „	190—211	272	1
IV. 1	10—30	„	„
„ „	40. 44	„	2
„ 2	10—30	„	„
„ 3	10—31	„	„

Globe-Edit. A.u.Sc.	Zählung	I. Folio Pag.	Col.
IV. 3	40—70	273	1
„ 4	8	„	„
„ 5	10	„	„
„ „	20—80	„	2
„ „	90—130	274	1
„ „	140—200	„	2
„ „	210	275	1
„ 6	10—30	„	„
„ 7	10—83	„	2
„ „	90—150	276	1
„ „	160—190	„	2
V. 1	10. 20	„	„
„ „	30—90	277	1
„ „	100—160	„	2
„ „	170—240	278	1
„ „	250—290	„	2
„ „	300—320	259(279)	1
„ 2	10—30	„	„
„ „	40—100	„	2
„ „	109.	280	1
	159—230		
„ „	240—280	„	2
„ „	290—330	281	1
„ „	340—380	„	2
„ „	390. 400	282	1
„ „	410	„	2

King Lear.

A.u.Sc.	Zählung	Pag.	Col.
I. 1	10—40	283	1
„ „	50—90	„	2
„ „	100—150	284	1
„ „	160—200	„	2
„ „	210—260	285	1
„ „	270—310	„	2
„ 2	10	„	„
„ „	20—90	286	1
„ „	100—170	„	2
„ „	180—200	287	1
„ 3	10—21	„	„
„ 4	10—70	„	2
„ „	80—150	288	1
„ „	153.	„	2
	170—240		
„ „	250—300	289	1
„ „	310—360	„	2
„ „	370	290	1
„ 5	10—50	„	„
II. 1	10—40	„	2
„ „	50—100	291	1
„ „	110. 120	„	2
„ 2	10—30	„	„
„ „	40—90	292	2
„ „	100—160	„	1
„ „	170. 180	293	1
„ 3	10. 20	„	„
„ 4	10. 20	„	„
„ „	30—80	„	2
„ „	90—140	294	1
„ „	150—200	„	2
„ „	210—260	295	1
„ „	270—310	„	2
III. 1	7. 15—29.	296	1
	43—50		
„ 2	10. 20	„	„
„ „	30—80	„	2
„ „	90	297	1
„ 3	10. 20	„	„
„ 4	10	„	„
„ „	20—80	„	2
„ „	90—150	298	1
„ „	160—180	„	2
„ 5	10	„	„
„ „	20	299	1
„ 6	10—17.	„	„
	60—90		

Globe-Edit.		I. Folio	
A.u.Sc.	Zählung	Pag.	Col.
III. 6	100—104.	299	2
	108		
„ 7	10—40	„	„
„ „	50—90	300	1
„ „	98	„	2
IV. 1	10—40	„	„
„ „	50—80	301	1
„ 2	10—20	„	„
„ „	30. 31.		
	50—53.		
	59. 60. 61.		
	70—90	„	2
„ 3			
„ 4	10—20	302	1
„ 5	10—20	„	„
„ „	30. 40	„	2
„ 6	10—30	„	„
„ „	40—90	303	1
„ „	100—160	„	2
„ „	170—220	304	1
„ „	230—290	„	2
„ 7	10—40	305	1
„ „	50—84	„	2
V. 1	10—23.	306	1
	28—60		
„ „	69	„	2
„ 2	10	„	„
„ 3	10. 20	„	„
„ „	30—54.	307	1
	59—80		
„ „	90—130	„	2
„ „	140—190	38 (308)	1
„ „	200—260	„	2
„ „	270—296	309	1
„ „	300—320	„	2

Othello.

A.u.Sc.	Zählung	Pag.	Col.
I. 1	10—40	310	1
„ „	50—80	„	2
„ „	90—140	311	1
„ „	150—180	„	2
„ 2	10	„	„
„ „	20—60	312	1
„ „	70—90	„	2
„ 3	10	„	„
„ „	20—60	313	1
„ „	70—120	„	2
„ „	130—180	314	1
„ „	190—250	„	2
„ „	260—310	315	1
„ „	320—390	„	2
„ „	400	316	1
II. 1	10—30	„	„
„ „	40—80	„	2
„ „	90—140	317	1
„ „	150—200	„	2
„ „	210—270	318	1
„ „	280—320	„	2
„ 2	10	„	„
„ 3	10—60	319	1
„ „	70—120	„	2
„ „	130—180	320	1
„ „	190—240	„	2
„ „	250—310	321	1
„ „	320—370	„	2
„ „	380—390	322	1
III. 1	10—30	„	„
„ „	40. 50	„	2
„ 2		„	„
„ 3	10	„	„
„ „	20—70	323	1
„ „	80—130	„	2
„ „	140—190	324	1
„ „	200—240	„	2
„ „	250—300	325	1

Globe-Edit.		I. Folio	
A.u.Sc.	Zählung	Pag.	Col.
III. 3	310—360	325	2
„ „	370—420	326	1
„ „	430—470	„	2
„ 4	10—50	327	1
„ „	60—100	„	2
„ „	110—160	328	1
„ „	170—200	„	2
IV. 1	10	„	„
„ „	20—70	329	1
„ „	80—130	„	2
„ „	140—200	330	1
„ „	210—260	„	2
„ „	270—290	331	1
„ 2	10	„	„
„ „	20—70	„	2
„ „	80—120	332	1
„ „	130—180	„	2
„ „	190—250	333	1
„ 3	10—50	„	2
„ „	60—100	334	1
V. 1	10—50	„	2
„ „	60—110	335	1
„ „	120	„	2
„ 2	10—30	„	„
„ „	40—80	336	1
„ „	90—130	„	2
„ „	140—190	337	1
„ „	200—240	„	2
„ „	250—300	338	1
„ „	310—350	„	2
„ „	360	339	1
„ „	370	„	2

Antony and Cleopatra.

A.u.Sc.	Zählung	Pag.	Col.
I. 1	10—30	340	1
„ „	40—60	„	2
„ 2	10	„	„
„ „	20—80	341	1
„ „	90—120	„	2
„ „	130—190	342	1
„ 3	10—30	„	2
„ „	40—90	343	1
„ „	100	„	2
„ 4	10—40	„	„
„ „	50—80	344	1
„ 5	10	„	„
„ „	20—70	„	2
II. 1	10—50	345	1
„ 2	10—50	„	2
„ „	60—110	346	1
„ „	120—170	„	2
„ „	180—230	347	1
„ „	240. 250	„	2
„ 3	10—30	„	„
„ „	40	348	1
„ 4	10	„	„
„ 5	10—30	„	„
„ „	40—80	„	2
„ „	90—110	349	1
„ 6	10. 20	„	„
„ „	30—70	„	2
„ „	80—140	350	1
„ 7	10—60	„	2
„ „	70—110	351	1
„ „	120—140	„	2
III. 1	10. 20	„	„
„ „	30	352	1
„ 2	10—40	„	„
„ „	50. 60	„	2
„ 3	10—20	„	„
„ „	30—50	353	1
„ 4	10—30	„	„
„ 5	10—20	„	2
„ 6	10—30	„	„
„ „	40—90	354	1

Globe-Edit.		I. Folio	
A.u.Sc.	Zählung	Pag.	Col.
III. 7	10—40	354	2
„ „	50—80	355	1
„ 8		„	„
„ 9		„	„
„ 10	10—30	„	2
„ 11	10. 20	„	„
„ „	30—70	356	1
„ 12	10—30	„	2
„ 13	10	„	„
„ „	20—70	357	1
„ „	80—120	„	2
„ „	130—180	358	1
„ „	190. 200	„	2
IV. 1	10	„	„
„ 2	10	„	„
„ „	20—40	359	1
„ 3	10. 20	„	„
„ 4	10—30	„	2
„ 5	10	360	1
„ 6	10—30	„	„
„ 7	10	„	2
„ 8	10—30	„	„
„ „	39	361	1
„ 9	10—30	„	„
„ 10	9	„	„
„ 11		„	„
„ 12	10—40	„	2
„ 13	10	362	1
„ 14	10—40	„	„
„ „	50—100	„	2
„ „	110—140	363	1
„ 15	10—60	„	2
„ „	70—90	364	1
V. 1	10. 20	„	„
„ „	30—70	„	2
„ 2	10—60	365	1
„ „	70—110	„	2
„ „	120—170	366	1
„ „	180—220	„	2
„ „	230—280	367	1
„ „	290—330	„	2
„ „	340. 350	368	1
„ „	360	„	2

Cymbeline.

A.u.Sc.	Zählung	Pag.	Col.
I. 1	10—30	369	1
„ „	40—70	„	2
„ „	80—120	370	1
„ „	130—170	„	2
„ 2	10—40	371	1
„ 3	10—40	„	2
„ 4	10. 20	„	„
„ „	30—90	372	1
„ „	100—160	„	2
„ „	170. 180	373	1
„ 5	10—30	„	„
„ „	40—80	„	2
„ 6	10—50	374	1
„ „	60—100	„	2
„ „	110—160	375	1
„ „	170—210	„	2
II. 1	10—70	376	1
„ 2	10—50	„	2
„ 3	10—70	377	1
„ „	80—120	„	2
„ „	130—160	378	1
„ 4	10	„	„
„ „	20—60	„	2
„ „	70—110	389 (279)	1
„ „	120—150	„	2
„ 5	10	„	„
„ „	20. 30	380	1
III. 1	10—30	„	„
„ „	40—80	„	2
„ 2	10—60	381	1

Globe-Edit.		I. Folio		Globe-Edit.		I. Folio		Globe-Edit.		I. Folio	
A.u Sc.	Zählung	Pag.	Col.	A.u Sc.	Zählung	Pag.	Col.	A.n.Sc.	Zählung	Pag.	Col.
III. 2	70—80	381	2	IV. 1	10. 20	387	1	V. 4	10—60	393	2
„ 3	10—30	„	„	„ „	10—30	„	„	„ „	70—130	394	1
„ „	40—100	382	1	„ 2	40—70	„	2	„ „	140—200	„	2
„ 4	10—50	„	2	„ „	80—120	388	1	„ „	210	395	1
„ „	60—110	383	1	„ „	130—180	„	2	„ 5	10—30	„	„
„ „	120—160	„	2	„ „	190—230	389	1	„ „	40—90	„	2
„ „	170—190	384	1	„ „	240—290	„	2	„ „	100—151	396	1
„ 5	10	„	„	„ 3	300—350	390	1	„ „	160—210	„	2
„ „	20—70	„	2	„ 4	360—400	„	2	„ „	220—260	397	1
„ „	80—130	385	1	V. 1	10—40	391	1	„ „	270—310	„	2
„ „	140—160	„	2	„ 2	10—50	„	2	„ „	320—370	398	1
„ 6	10. 20	„	„	„ 3	10—30	392	1	„ „	380—430	„	2
„ „	30—70	386	1	„ „	10	„	„	„ „	440. 450	993(399)	1
„ „	80. 90	„	2	„ 4	10—50	„	2	„ „	460—480	„	2
„ 7	10	„	„	„ „	60—90	393	1				

Als Ergänzung der vorstehenden Parallel-Zählung fügen wir eine Uebersicht der Paginierung der I. Folio, mit ihren Fehlern, bei:

Paginierung der I. Folio
(Bridgewater House & National Library Copies)
Staunton Photolithographic Reprint.

Pag.	Statt dessen steht verdruckt	Pag.	Statt dessen steht verdruckt	Pag.	Statt dessen steht verdruckt
1—49		250	252	Zwei unpag. Seiten	
50	58	251—264		Pag. fehlt von 1—78	
51—58		265	273	79. 30	
59	51	266—303		26 unpag. Seiten	
60—85		Eine unpag. Seite		1—76	
86	88	1—46		77—80	79—82
87—152		Paginierung fehlt 47. 48		81—98	
153	151	49—88		Zwei unpag. Seiten	
154—160		89	91	Pag. fehlt von 99—108	
161	163	90	92	109—156	
162—163		91—100		157—178	257—278
164	162	Zwei unpag. Seiten		179	259
165	163	Pag. fehlt von 1—68		180—181	280. 281
166—188		69—164		182	280
189	187	165	167	183—207	283—307
190—213		166	168	208	38
214	212	167—215		209—298	309—398
215—248		216	218	299	933
249	251	217—232			

Index.

Comedies.

Tempest	1—19
Two Gentlm. of V.[1]	20—38
Merry Wives	39—60
Measure f. Meas.	61—84
Comedy of Err.	85—100
Much Ado	101—121
Love's Labour	122—144
Mids. N. Dream	145—162
Merchant of V.	163—184
As You Like It	185—207
Taming of the Sh.	208—229
All's Well	230—254
Twelfth Night	255—275
Winter's Tale	277—303

Histories.

King John	1—29
King Richard II	23—45
1 K. Henry IV	46—73
2 „ „ IV	74—100
„ „ V	69—95
1 „ „ VI	96—119
2 „ „ VI	120—146
3 „ „ VI	147—172
King Richard III	173—204
King Henry VIII	206—232

Troilus and Cressida.
2 unpag. Seiten, dann pag. 79. 80. Dann unpag. bis zum Schluß des Stückes.

Tragedies.

Coriolanus	1—30
Tit. Andr.	31—52
Romeo and J. (falsch 79)	53—77
Timon of A. (falsch 80)	78—98
Julius Caesar	109—130
Macbeth	131—151
Hamlet (falsch 280)	152—182
King Lear (falsch 283—309)	183—209
Othello (falsch 310—339)	210—239
Ant. and Cl. (falsch 340—368)	240—268
Cymbeline (falsch 369. 933)	269—299

[1]) Auf Pag. 37. 38 steht irrthümlicher Weise statt des Titels
The Two Gentlemen of Verona
bereits der Titel des folgenden Stückes:
The Merry Wiues of Windsor.

Die Bogenzählungs-Zeichen in der I. Folio.

Durchschnittlich werden die Zeichen wie folgt gemacht: Auf der vordern Seite des ersten Blattes steht unten am Rande ein Buchstabe; derselbe wiederholt sich auf der dritten Seite mit der Ziffer 2, auf der fünften Seite mit der Ziffer 3; dann folgen drei unbezeichnete Blätter (die zweite Hälfte des aus drei ganzen, resp. sechs halben Blättern (12 Seiten) bestehenden Bogens), und dem schließt sich auf der ersten Seite des zweiten Bogens der nächste Buchstabe an, z. B.:

pag. 1	A
„ 2	—
„ 3	A 2
„ 4	—
„ 5	A 3
„ 6	—
„ 7—12	—
„ 13	B
„ 15	B 2 etc.

pag. 1	A	pag. 3	A 2	pag. 5	A 3	
„ 13	B	„ 15	B 2	„ 17	B 3	
„ 25	C	„ 27	C 2	„ 29	C 3	
„ 37	D	„ 39	D 2	„ 41	D 3	
„ 49	E	„ 51	E 2	„ 53	E 3	
„ 61	F	„ 63	F 2	„ 65	F 3	
„ 73	G	„ 75	G 2	„ 77	G 3	
„ 85	H	„ 87	H 2	„ 89	H 3	
„ 97	J	„ 99	J 2	„ 101	J 3	
„ 109	K	„ 111	K 2	„ 113	K 3	
„ 121	L	„ 123	L 2	„ 125	L 3	
„ 133	M	„ 135	M 2	„ 137	M 3	
„ 145	N	„ 147	N 2	„ 149	N 3	
„ 157	O	„ 159	O 2	„ 161	O 3	* Die Paginierungsfehler siehe in der andern Uebersicht.
„ 169	P	„ 171	P 2	„ 173	P 3	
„ 181	Q	„ 183	Q 2	„ 185	Q 3	
„ 193	R	„ 195	R 2	„ 197	R 3	
„ 205	S	„ 207	S 2	„ 209	S 3	
„ 217	T	„ 219	T 2	„ 221	T 3	
„ 229	Vv	„ 231	V 2	„ 233	V 3	
„ 241	X	„ 243	X 2	„ 245	X 3	
„ 253	Y	„ 255	Y 2	„ 257	Y 3	
„ 273	Z	„ 267	Z 2	„ 269	Z 3	Siehe oben *
„ 277	Aa	„ 279	Aa 2	„ 281	Aa 3	
„ 289	Bb	„ 291	Bb 2	„ 293	Bb 3	
„ 301	Cc					Fehlt die Zählung Cc 2 Cc 3 und Fortsetzung bis Zz 3.

pag. 1	a	pag. 3	a 2	pag. 5	a 3	
„ 13	b	„ 15	b 2	„ 17	b 3	
„ 25	c	„ 27	c 2	„ 29	c 3	
„ 37	d	„ 39	d 2	„ 41	d 3	
„ 51	e	„ 53	e 2	„ 55	e 3	
„ 63	f	„ 65	f 2	„ 67	f 3	
„ 75	g	„ 77	g 2	„ 79	g 3	
„ 87	gg	„ 91	gg 2	„ 91	gg 3	Siehe oben *
„		„		„ 93	gg 4	
„ 69	h	„ 71	h 2	„ 73	h 3	
„ 81	i	„ 83	i 2	„ 85	i 3	
„ 93	k	„ 95	k 2	„ 97	k 3	
„ 105	l	„ 107	l 2	„ 109	l 3	
„ 117	m	„ 119	m 2	„ 121	m 3	
„ 129	n	„ 131	n 2	„ 133	n 3	
„ 141	o	„ 143	o 2	„ 145	o 3	
„ 153	p	„ 155	p 2	„ 157	p 3	
„ 167	q	„ 167	q 2	„ 169	q 3	Siehe oben *
„ 177	r	„ 179	r 2	„ 181	r 3	
„ 189	ſ	„ 191	ſ 2	„ 193	ſ 3	
„ 201	t	„ 203	t 2	„ 205	t 3	
„ 213	v	„ 215	v 2	„ 217	v 3	
„ 225	x	„ 227	x 2	„		Fehlt das Zählungs-Zeichen.
„ 81	¶	„ 83	¶ 2	„ 85	¶ 3	Von p.81 bis 105 fehlt Paginierg.
„ 93	¶¶	„ 95	¶¶ 2	„ 97	¶¶ 3	¶¶q pag 105.
„ 1	aa	„ 3	aa 2	„ 5	aa 3	
„ 13	bb	„ 15	Bb 2	„ 17	bb 3	
„ 25	cc	„ 27	cc 2	„ 29	cc 3	
„ 37	dd	„ 39	dd 2	„ 41	dd 3	
„ 49	ee	„ 51	ee 2	„ 53	ee 3	
„ 61	ff	„ 63	ff 2	„ 65	ff 3	
„ 73	gg	„ 75	gg 2	„ 79	Gg	Siehe oben *
„		„ 81	gg 2	„ 81	gg 3	
„ 89	hh	„ 91	hh 2	„ 93	hh 3	
„ 109	kk	„ 111	kk 2	„ 113	kk 3	
„ 121	ll	„ 123	ll 2	„ 125	ll 2	
„ 133	mm	„ 135	mm 2	„ 137	mm 3	
„ 145	Nn	„ 147	Nn 2	„ 149	nn 3	
„ 257	Oo	„ 259		„ 261	oo 3	Siehe oben * — Falsche Paginierung bis zum Schluß.
„ 269	pp	„ 271	pp 2	„ 273	pp 3	
„ 281	qq	„ 283	qq 2	„ 285	qq 3	
„ 293	rr	„ 295	rr 2	„ 297	rr 3	
„ 305	ſſ	„ 307	ſſ 2	„ 309	ſſ 3	
„ 317	tt	„ 319	tt 2	„ 321	tt 3	
„ 329	vv	„ 331	vv 2	„ 333	vv 3	
„ 341	x	„ 343	x 2	„ 345	x 3	
„ 353	yy	„ 355	y 2	„ 357	y 3	
„ 365	zz	„ 367	zz 2	„ 369	zz 3	
„ 377	aaa	„ 389	aaa 2	„ 381	aaa 3	
„ 389	bbb	„ 391	bbb 2	„ 393	bbb 3	

Nekrolog.

August Freiherr von Loën,

Präsident der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

Von

Wilhelm Oechelhäuser.

Der 28. April 1887 war ein Tag tiefer Trauer für einen Freundeskreis, der sich so weit und so tief zugleich durch alle Gebiete deutschen Geisteslebens verzweigte, wie er sich selten um besonders bevorzugte und veranlagte Sterbliche zusammenschließt. August Freiherr von Loën ging ein zu dem unentdeckten Lande, aus dessen Grenzen kein Wanderer zurückkehrt.

Er wurde am 27. Januar 1828 in Dessau geboren als dritter Sohn des Oberhofmarschalls von Loën; durch seine Urgroßmutter, eine geborne Prinzessin von Anhalt, war er mit diesem berühmten Fürstenhause verwandt. Die älteren Bewohner Dessau's erinnern sich noch lebhaft des Vaters, als einer von hoch und niedrig gleich geachteten und geliebten Persönlichkeit, des populärsten Mannes vielleicht, den die Residenz je besaß. Hofmann und Aristokrat, wohnte ihm gleichwohl die seltene Gabe bei, in die Denk- und Anschauungsweise aller Volksklassen intuitiv einzugehen und mit einem Jeden gleichsam in seiner eignen Sprache zu verkehren. Und dies war bei ihm nicht etwa der Ausfluß berechneter Herablassung oder gar Popularitätshascherei, sondern der zwanglose natürliche Ausdruck einer durchaus wohlwollenden, edlen und gerechten Sinnesart, welche verschiedene, ja entgegengesetzte Anschauungen nicht bloß zu tolerieren, sondern als an sich berechtigt zu würdigen wußte. Der Aristokrat war in ihm in freier, höherer Menschlichkeit aufge-

gangen; sein Standesbewußtsein hatte sich aller lächerlichen Standesvorurtheile entkleidet.

Diese selben köstlichen Geistes- und Herzensgaben des Vaters hatte ein gütiges Geschick auch dem Sohn in die Wiege gelegt, und er hat sie, auf dem Boden seiner Eigenart, treu gehütet und gepflegt bis an sein Lebensende. Wer Loën genau kannte, wußte, daß er Aristokrat, Kavalier war vom Scheitel bis zur Sohle. Von eleganter Erscheinung, besaß er die vollendetsten Umgangsformen und war Meister der Konversation. Der Hof, die höhere Sphäre der Gesellschaft waren sein Lebenselement, in dem er sich ohne den mindesten Zwang bewegte. In jeder Beziehung strebte er nach oben. Charakteristisch aber war es für ihn, daß er dies Niemandem, ja sich selbst nicht zugestand. Denn in der That bewegte er sich in den Kreisen der höheren Beamten, der Künstler, der Gelehrten, selbst in der anspruchslosen bürgerlichen Welt mit gleicher Leichtigkeit und Befriedigung. Das Interessante, das Schöne zogen ihn an in jeder Form und Umhüllung; alles Rohe und Gemeine war ihm in tiefinnerster Seele zuwider. Loën war und blieb in jeder Umgebung und unter allen Verhältnissen eine vornehme Natur; der Gentleman war in ihm mit dem Nobleman verwachsen.

Seine wissenschaftliche Ausbildung erhielt er im Gymnasium in Zerbst. Er war ein unruhiger Geist, der sich schwer dem Schulzwang fügte und die Phantasie weit hinausschweifen ließ über die Prosa des methodischen Unterrichts. Mit 18 Jahren trat er als Offizier in das Anhaltische Kontingent. Die bald darauf eintretende Völkerbewegung des Jahres 1848 regte auch ihn mit ihren neuen Ideen und dem sich entwickelnden deutschen Einheitsgedanken mächtig auf. Allein in den Rückschlägen, zu denen die Ueberstürzung führte, in dem Katzenjammer, welcher der idealistischen Berauschung folgte, fand er bald das gestörte Gleichgewicht wieder, ohne jemals Reaktionär zu werden. Er war politisch tolerant und vorurtheilsfrei; ja es gewährte ihm ein besonderes Vergnügen, extremen Ansichten gegenüber, sei es, daß sie von rechts, sei es, daß sie von links kamen, zu opponieren und für die entgegengesetzten Standpunkte einzutreten. Ueberhaupt liebte er das Widersprechen, häufig sogar das Aufstellen und die Vertheidigung paradoxer, von dem Landläufigen weit abliegender Behauptungen, als dialektische Uebung und auch als Weg zur Belehrung. Sein Widerspruch verletzte nie. Sein lebhafter Geist, seine durch und durch subjektiv angelegte Natur, drängte darauf hin, die aufgenommenen Eindrücke rasch ihren Aus-

druck finden zu lassen. Allein niemals blieben für ihn die ersten Eindrücke maßgebend, niemals verschloß er sich gegen deren Berichtigung durch vertiefte eigene Beobachtung oder durch die Einwendungen von dritter Seite. Auf dem Weg vom ersten Eindruck bis zum abschließenden Urtheil, vom raschen Vorsatz bis zur Ausführung fand bei ihm eine geistige Klärung statt, die ihn in der Regel, von glücklichem Instinkt unterstützt, auf die richtigen Bahnen führte.

Es war ein glückbringendes Ereigniß für sein inneres und äußeres Leben, als er, kaum 24 Jahre alt, in die Ehe trat. Seine Gattin, aus dem edlen Geschlechte der Salza, war der gute Engel seines Hauses, dessen Glück zwei Kinder vervollständigten. In ihrer milden Ruhe gönnte sie dem strebsamen Geist des Gatten den nöthigen Spielraum zur Entwicklung seiner Eigenart, trug seine Schwächen und die mit angestrengter Geistesarbeit verknüpfte Reizbarkeit mit der liebenswürdigsten Geduld und führte ihn stets wieder aus den Regionen seiner Neigungen und seines Berufs in die Schranken einer schönen, auch gastfrei den Freunden geöffneten Häuslichkeit zurück, um hier Erholung von des Lebens Mühen, Kraft zu neuem Schaffen zu finden.

Bedeutsam für seine Entwicklung war ferner der Austritt aus dem aktiven Militärdienst und sein 1860 erfolgter Eintritt in die Stellung eines Adjutanten des damaligen Erbprinzen, jetzigen Herzogs, von Anhalt. Loën hatte von dem Vater, der die Freiheitskriege durchgefochten, ein hohes Interesse für den militärischen Beruf geerbt, versuchte sich sogar schon früh in einer Schrift über die deutsche Wehrverfassung. Der mechanische Frontdienst im Frieden genügte dagegen seinem lebhaften Geist nicht. In der Stellung als Adjutant folgte er seinem fürstlichen Herrn 1864 in den Schleswig-Holsteinischen Feldzug; 1866 leitete er ein Lazareth in Coswig, und 1870, bereits Generalintendant in Weimar, that er aufopferungsvolle Johanniterdienste im französischen Kriege. Diese Thätigkeit auf den verschiedenen Kriegstheatern erweiterte seinen Gesichtskreis, stählte seinen Ernst und festigte seinen Charakter.

Die sieben Jahre von 1860 bis 1867, welche er in der Adjutantenstellung in Dessau zubrachte, sind ihm von großem Werth als Vorbereitung für seinen künftigen Beruf geworden. Sie gewährten ihm die nöthige Muße, um sich literarisch fortzubilden, auch selbst auf dem Gebiet der schönen Wissenschaften, der ästhetischen Kritik sich zu versuchen. In diese Zeit fällt auch die Abfassung seines Romans

„Bühne und Leben“, des besten und frischesten Werks, welches er geschaffen, und worin sich nicht bloß sein geistiges Leben, Denken und Fühlen autobiographisch wiederspiegelte, sondern der künftige Bühnenleiter bereits, wenn auch nur in allgemeinen Umrissen, sein Programm niederlegte. Ueberdies erweiterte sich in dieser Periode seine Bühnenkenntniß durch die fortgesetzten Beziehungen zu dem damals in voller Blüthe stehenden Dessauer Hoftheater und seinen hervorragendsten Mitgliedern des Schauspiels und der Oper, die in seinem Hause und in zwei demselben eng befreundeten Familien steten Zutritt fanden.

Schon damals war es Loën's Herzenswunsch, obgleich er ihn kaum in bestimmte Aussicht zu nehmen wagte, Leiter einer größeren Bühne zu werden. Seinem ersten Gang nach Weimar lagen jedoch derartige Hoffnungen oder Absichten vollkommen fern. Es war im Dezember 1863, als er und Rudolf Gottschall den Schreiber dieses Nachrufs nach Weimar begleiteten, wohin sich Derselbe in der Absicht begab, das Interesse der Großherzoglichen Herrschaften und des damaligen Intendanten Franz Dingelstedt für die Begründung einer deutschen Shakespeare-Gesellschaft wachzurufen. Bei dieser Gelegenheit wurde auch Loën von Sr. Königl. Hoheit dem Großherzog empfangen. Es war ein Schicksalstag für ihn. Nachdem die im nächsten April folgenden unvergeßlichen Tage, an denen während der Aufführung der Shakespeare'schen Königsdramen die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft aus der Taufe gehoben wurde, der Großherzog noch mehrfach Gelegenheit genommen hatte, Loën näher kennen zu lernen, berief er ihn, nach Dingelstedt's Abgang, im Herbst 1867 zum Intendanten seiner Hofbühne, die seit Beginn des Jahrhunderts bereits den Mittelpunkt des geistigen Lebens von Weimar bildete. Die Freunde sahen ihn trauernd aus Dessau scheiden. Er selbst aber bewahrte seinem angestammten Fürstenhause, seinen alten Freunden und seiner Vaterstadt lebenslang die pietätvollste Anhänglichkeit.

Es war eine hochverantwortliche Stellung, und es gehörten Loën's ganzer frischer Muth und sein auf die besten Absichten gestütztes Selbstvertrauen dazu, um sich der in Weimar seiner harrenden Aufgaben gewachsen zu fühlen. Das Vertrauen und die Hoffnungen des Großherzogs und seiner erlauchten Gemahlin sind aber nicht getäuscht worden. Loën hat treu seines Amtes gewaltet, hat das ihm anvertraute, mit den besten Traditionen der deutschen Schauspielkunst verwachsene Institut in Ehren gehalten

nd seinem fürstlichen Protektor und Freund mit unbegrenzter ,iebe und Verehrung gelohnt, wofür ihn dieser wieder mit Aner-.ennung und Ehren überhäufte.

Als Loën am 17. Oktober 1867 sein Amt in Weimar antrat, rarteten seiner nicht bloß die Schwierigkeiten, die jeder Ueber-ang aus der Sphäre dilettantischen Interesses in das Gebiet der raktischen Lösung ideeller Aufgaben mit sich bringt, sondern er bernahm auch speziell von Dingelstedt eine ominöse Erbschaft. .bgesehen von der gänzlichen Vernachlässigung der Oper, stand uch das Schauspiel keineswegs auf der Höhe der Leistungen, 'elche der Nimbus des Dingelstedt'schen Namens vermuthen ließ. :it den sensationellen Kraftleistungen vereinzelter Produktionen, omit der geniale Vorgänger Loën's Deutschland von Zeit zu ɜit überraschte und blendete — die Shakespeare'schen Königs-'amen bildeten hierbei den Höhepunkt seiner Leistung und seines ɜrdienstes — stand die durchschnittliche Kunstleistung der 'eimarischen Bühne keineswegs im Einklang. Was nicht Auf-hen zu erregen geeignet war, interessierte Dingelstedt wenig oder ɪr nicht; die regelmäßigen Aufgaben des Tages überließ er unter-ɔordneten Kräften. Hierin liegt der erste Gegensatz zwischen m und Loën, dessen Ehrgeiz edlerer Natur war. Wenn auch des Kunstinstitut seine individuellen, von Ort, Zeit und Tradition ɔherrschten Richtungen zu verfolgen hat — für Weimar ist dies ie klassische deutsche Dichtung — so verstand doch Loën seine .ufgabe dahin, daß er die gesammte Kunstleistung seiner Bühne ı Schauspiel und Oper auf das Niveau der Klassizität zu bringen abe. Und wenn er auch auf seinen Göthe-Zyklus, seine Faust-.ufführungen u. s. w. besondere Aufmerksamkeit verwandte und ım auch bei solchen Gelegenheiten das kunstgebildete Deutschland ıströmte, so waren dies gleichsam nur die normalen Prüfungstage :ines Instituts, keine Vorführungen von auf das öffentliche Examen 'essierten Eleven. Loën wandte seine gewissenhafte Aufmerksam-:it, sein werkthätiges Eingreifen ebenso gut dem Einakter, wie r klassischen Tragödie, ebenso wohl dem Singspiel, wie der größten ɔer zu, Drama und Musik gleichzeitig pflegend und der Regie bis ·die kleinsten Details seine Aufmerksamkeit widmend. Er war, .t einem Wort, unermüdlich bei der Arbeit, mochte es sich um ˡeines oder Großes handeln. Und dabei bewies er ein seltenes 'aktisches Geschick, sich innerhalb der Grenzen des Ausführbaren ɪd innerhalb der disponibeln Mittel zu halten, auch diese Mittel

selbst zu mehren, überhaupt nicht bloß die ideale, sondern auch die materielle Grundlage seines Instituts zu festigen und mit beschränkten Mitteln das Höchstmögliche zu leisten. Vor allem aber ließ er sich durch das Mechanische und Technische des Alltagsdienstes nicht in dem Kultus des Idealen beirren. Sein Realismus, diese Klippe, an der so manche Bühnenleiter geistig Schiffbruch leiden, blieb stets im Dienste der Idee. Nicht die Freude an gelungenen realistischen Kunststückchen, sondern die ideelle Befriedigung war sein Lebenselement. Und dieses wahre und reine Kunstgefühl pflegte er auch in seiner Umgebung und wirkte hierdurch mächtig auf das Kunstverständniß der Hörer, das in seiner Wechselwirkung wiederum anregend auf ihn zurückströmte. Er hatte eine unglaubliche Freudigkeit des Schaffens, die kein vereinzelter Mißerfolg, keine unerfüllt gebliebene Erwartung trüben konnten; er wurde so wenig müde, wie er Müdigkeit affektierte. Nichts lag ihm ferner als Blasiertheit. Sein Repertoire in Schauspiel und Oper war das vielseitigste vielleicht von allen deutschen Bühnen; nur die absoluten Gegensätze der Weimarischen Kunstrichtung, das französische Ehebruchsdrama und verwandte Richtungen, fanden keinen Eingang. Weit entfernt von aller Prüderie oder aszetischer Heuchelei betrachtete Loën gleichwohl sein Institut als eine höheren Zwecken dienstbare Bildungsanstalt, deren Boden er nicht entweihen ließ. Seine Bühne war der Inbegriff seines Ehrgeizes. Und so wuchs er, in unausgesetzter Arbeit und scharfer Beobachtung, allmählich vom Dilettanten zum wahrhaft kunstverständigen Bühnenleiter heran, und unter den besten Namen ward bald auch seiner genannt.

Charakteristisch für ihn waren sein Interesse und seine unbefangene Würdigung neuer Erscheinungen auf künstlerischem Gebiet. Wie manchem Novizen hat Loën zuerst die Pforten des Kunsttempels geöffnet! Wir nennen hier von so vielen nur den einen Namen: Ernst von Wildenbruch, in dem seit Lessing's, Schiller's und Göthe's Tagen der Geist Shakespeare's wieder einmal seine Auferstehung gefeiert hat. Auch die gelegentlichen Mißerfolge in der Vorführung neuer Kräfte schreckten ihn nicht ab, diesen Weg zu verfolgen; sein Kunstsinn und seine Menschenfreundlichkeit wirkten hierbei zusammen. Im Ganzen aber verstand Loën die Gediegenheit sowie die Bühnenwirksamkeit neuer Erzeugnisse in der Regel schon im Voraus richtig zu würdigen, so daß er sein Theater, bei allem Entgegenkommen gegen junge Kräfte, doch nicht zum Tummelplatze fruchtloser Experimente hergab.

Wenn aber von seinem Gegensatze zu Dingelstedt bezüglich der gleichmäßigen Ausbildung der verschiedenen Kunstaufgaben die Rede war, so trat eine noch größere Verschiedenheit in den beiderseitigen Beziehungen zu ihrem Künstlerpersonal, zu den Dichtern, Komponisten und Schriftstellern hervor. Für Dingelstedt existierte überhaupt die schaffende Menschheit nur so weit und so lange sie ihm für seine, in letzter Instanz immer egoistisch auslaufenden Zwecke dienstbar war; die ausgepreßte Zitrone warf er regelmäßig weg. Ganz anders Loën. Es war ein seinem Charakter entspringendes Bedürfniß, die Anerkennung der individuellen Kunstleistung durch persönliches Wohlwollen zu verstärken und in dem Künstler auch die Person an sich zu fesseln. Daher stammte auch diese außerordentliche Anerkennung und Beliebtheit, deren er sich in der sonst so schwer zu behandelnden, so reizbaren Künstlerwelt zu erfreuen hatte. Man nannte ihn wohl „den liebenswürdigsten der deutschen Intendanten“, ein Epitheton, das sicherlich nicht auf alle Kollegen paßt, und auf das er stolz sein konnte. Dabei war er eifersüchtig bemüht, die soziale Stellung seiner und der Künstler überhaupt gegen Beeinträchtigungen und insbesondere gegen malitiöse Klatscherei zu schützen und ihnen die gebührende Anerkennung zu verschaffen. Eine Kritik seiner Künstlerschaft regte ihn mehr auf als gegen ihn selbst gerichtete Angriffe. Wenn seine Künstler auswärts gastierten, war er stets bemüht, ihnen eine gute Aufnahme Seitens des Publikums und der Presse zu sichern, und ihre Erfolge freuten ihn wie seine eigenen. Ebenso wohlwollend und neidlos verfolgte er die Laufbahn der zahlreichen Künstler, welche sich unter seiner Leitung ausgebildet hatten und nun auf anderen Bühnen Lorbeeren ernteten.

Die Stellung Loën's in Weimar brachte es als selbstverständlich mit sich, daß er auch, über die spezielle Leitung der Hofbühne hinaus, den ihm von seinen kunstsinnigen Höchsten Herrschaften übertragenen und durch die Traditionen Weimar's bedingten Aufgaben auf anderen geistigen Gebieten gerecht werden mußte. Seine Arbeitskraft, sein Interesse an der Förderung aller geistigen Bestrebungen halfen ihm auch diese Aufgaben glänzend bewältigen. Außer seiner lokalen Vereinsthätigkeit legen seine unermüdliche Theilnahme an der Ausbildung und Leitung der Deutschen Shakespeare-, der Schiller- und Goethe-Gesellschaften in dieser Beziehung das glänzendste Zeugniß für ihn ab; seine hierauf bezügliche Thätig-

keit hat bereits in dem schönen Nachruf im Goethe-Jahrbuch die gerechte Würdigung gefunden.

Loën's Bekanntschaften waren Legion. Sie umfaßten alle Fürsten- und Hofkreise, die höchsten Stellen der Diplomatie, des Militärs und Zivils, die Berühmtheiten aller Fächer der Kunst und Wissenschaft, der Literatur und Journalistik, vor Allem aber auch die Kreise der ausübenden Künstler und Bühnenleiter. Ein außerordentlich glückliches Gedächtniß und die in Hofkreisen so sehr gepflegte Aufmerksamkeit auf persönliche Beziehungen, unterstützten ihn höchst wirksam in der Pflege seines unglaublich ausgedehnten Bekanntenkreises und erwarben ihm zahllose Freunde, bei wenig Feinden und Neidern. Auch der oberflächlichsten Bekanntschaft wußte er den Stempel frischer, ungezwungener Theilnahme aufzudrücken.

Loën nahm an der Gründung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, die nun bald ihr fünfundzwanzigjähriges Jubiläum feiert, lebhaften Antheil und gehörte von ihrem Beginne, dem 23. April 1864 an, zum Vorstande derselben. Von seiner Uebernahme der Intendantur ab wurde er, an Stelle Dingelstedt's, zum Vizepräsidenten und Vorsitzenden des geschäftsführenden Ausschusses gewählt, und 1884 folgte er Delius auf dem Präsidentensitz. Er war kein Shakespeare-Forscher oder -Gelehrter im eigentlichen Sinne des Worts. Allein der große Britte übte auch auf ihn jene magische Anziehungskraft, welche sich bei allen Naturen bewährt, die ein feines Verständniß für die Verbindung des Realen und Idealen besitzen, die Menschenkenntniß mit Kenntniß des Menschen vereinigen, die einen Caliban und auch eine Imogen zu würdigen verstehen. Mit großer Gewissenhaftigkeit und Liebe brachte Loën Shakespeare's Meisterwerke auf die Bühne; Weimar hatte unter ihm eines der reichhaltigsten Shakespeare-Repertoires in Deutschland. Auch versuchte er sich in eigenen Bearbeitungen Shakespeare'scher Stücke, z. B. des König Johann.

Den Autor dieses Nachrufs verband mit Loën eine fast dreißigjährige, und mit den Jahren stetig wachsende, innige Freundschaft. Ihr zwanzigjähriger unausgesetzter Briefwechsel zwischen Weimar und Dessau ward stets eingeleitet durch die beiderseitige herzliche Theilnahme an Familienereignissen, an persönlichen Leiden und Freuden. Dann aber sprangen Loën's Briefe, vom ersten an, den er mir bei Uebernahme der Intendantur, bis zum letzten, den er noch in der Woche vor seinem Tode und gegen den Willen des

Arztes schrieb, sofort auf den Schauplatz seiner Thätigkeit, auf das Arbeitsfeld seines Lebens über. Alle seine Pläne und Absichten, seine Täuschungen und Erfolge, alle Hoffnungen, die er auf die Vorführung neuer Dramen oder Kompositionen setzte oder an frisch gewonnene Kräfte knüpfte, kurz die ganze innere Geschichte seiner Bühne und ihrer Glieder legte er in erschöpfender Weise in diesen Briefen nieder, ohne daß je eine Ermattung eintrat, — der letzte Brief noch so frisch und ausführlich und schaffensfreudig wie der erste.

In den letzten Zeiten kränkelte Loën; sie vereinigten uns fast jedes Jahr in Karlsbad, Gastein oder am schönen Rhein, körperlich und geistig Erholung suchend und findend. Wenige Tage vor der letzten Versammlung der Shakespeare-Gesellschaft, leidend noch an den Nachwehen einer Kopfrose, ging er nach Jena, um sich einer vermeintlich unbedeutenden Operation zu unterwerfen. Hier starb er am 28. April 1887, zu früh der edlen Gattin, den Kindern, den Freunden und der deutschen Kunst entrissen. Zahllose Leidtragende, darunter in erster Linie die Mitglieder des von ihm so treu geliebten Großherzoglichen Fürstenhauses, so manche Repräsentanten deutschen Geisteslebens aus Nah und Fern, vor Allem auch seine tieftrauernde Künstlerschaar, erwiesen ihm die letzte Ehre, — ein Leichenzug, wie ihn Weimar kaum gesehen. Es war ein trüber Tag, an dem wir den stillen Mann hinaustrugen, und Thränen vom Himmel und aus Freundesaugen flossen auf sein Grab.

His heart and hand both open and both free;
For what he had he gave, what thought, he show'd.
Yet gave he not till judgment guided bounty,
Nor dignified an impair thought with breath.

[redacted]

Aus dem Kreise der Shakespearianer sind ferner im Laufe des verflossenen Jahres dahingeschieden:

Dr. Adolf Meyer, Direktor des Gymnasium Fridericianum in Schwerin, † 31. März 1887; Verfasser des Vortrags ‘Shakespeare's Verletzung der historischen und natürlichen Wahrheit’. (Schwerin 1863.)

Professor Thomas Spencer Baynes, † 30. Mai 1887 zu London; Verfasser des Artikels ‘Shakespeare’ in der 9. Ausgabe der Encyclopædia Britannica und der Abhandlung ‘*What Shakespeare learnt at School*’ in Fraser's Magazine, November 1879 und Januar und Mai 1880.

Professor Dr. Johann Ludwig Hilgers, Realschul-Direktor a. D., † zu Aachen 22. Sept. 1887; Verfasser der Programm-Abhandlungen ‘Sind nicht in Shakespeare noch manche Verse wiederherzustellen, welche alle Ausgaben des Dichters als Prosa geben?’ (Aachen 1852) und ‘Der dramatische Vers Shakespeare's’ (I, II, Aachen 1868 und 1869).

Landgerichtsrath a. D. Karl Fulda, † 13. Oktober 1887 zu Kassel; Verfasser des Buches ‘W. Shakespeare. Eine neue Studie über sein Leben und sein Dichten, insbesondere über seinen Einfluß auf alle späteren dramatischen Dichter und darstellenden Künstler’. (Marburg 1875.)

Dr. Moritz Callmann Wahl, Direktor der höheren Handels-Fachschule in Erfurt, † 15. Oktober 1887; Verfasser von vergleichenden Studien über Sprichwörter, worunter namentlich ‘Englische Parömiographie vor Shakespeare’ (Erfurt 1879) und ‘Das parömiologische Sprachgut bei Shakespeare’ (Erfurt 1883—1886, in den Jahresberichten seiner Anstalt, und umgearbeitet für dieses Jahrbuch; vgl. oben S. 21).

Miszellen.

I. Die Auffindung von Dokumenten in einem Raume der Grammar-School in Stratford-upon-Avon.

Ein Bericht des Stratford Herald vom 23. März giebt eine ausführliche Uebersicht über Inhalt und Charakter der gefundenen Schriftstücke. Bis jetzt ist die Hoffnung, etwas Wesentliches in Bezug auf Shakespeare zu finden, getäuscht. Lehrlings-Einschreibungen, Zahlungen, Strafverfügungen, Verträge, Testamente u. dgl. machen den Inhalt aus. Man wird das Resultat einer genaueren Durchforschung abzuwarten haben, ehe man ein Urtheil über die Bedeutung des Fundes abgeben kann.

II. Zu Jahrbuch XXII, 272.

Durch ein Versehen der Druckerei ist vor der aus dem Briefe der Kurfürstin Sophie von Hannover (22. Nov. 1664) angeführten Stelle eine Bemerkung über die Kenntniß Shakespearescher Stücke an deutschen Höfen des 17. Jahrhunderts ausgefallen, die ich mir hier nachzutragen erlaube.

Durch die vor zwei Jahren erschienene werthvolle Veröffentlichung E. Bodemanns[1]) haben wir einen der geistvollsten Fürsten

---

[1]) Briefwechsel der Herzogin Sophie von Hannover mit ihrem Bruder, dem Kurfürsten Karl Ludwig von der Pfalz, hrsg. von E. Bodemann (= Publikationen aus den königlich preußischen Staatsarchiven 26). Leipzig 1885. S. 398.

[redacted]

seiner Zeit, den pfälzischen Kurfürsten Karl Ludwig (1618—1680), in seinen vertraulichen Aeußerungen an die gleichgestimmte zärtlich geliebte Schwester genauer kennen gelernt. Der Sohn des unglücklichen Winterkönigs Friedrich V. und der Tochter Jakobs I. von England, welcher seine Jugend als Verbannter in Holland und England zugebracht hatte und erst durch den westfälischen Frieden wieder in den Besitz seines Erblandes gelangt war, zeigt sich in diesen Briefen an die um 10 Jahre jüngere Herzogin Sophie von Hannover wohlbewandert in der französischen, englischen, deutschen Litteratur; auch in italienischer Sprache dichtete er selber Einiges, so daß es uns nicht wundern kann, wenn wir hier einmal auf ein Zitat aus Shakespeare's Heinrich IV. stoßen. Am 27. Dezember 1679 (= 6. Januar 1680) schreibt er von Heidelberg aus:

> Je ne me crois pas estre de ce nombre ny d'une façon ny d'autre, mais fort susceptible de la raison et de l'équité, quand l'on me la fait veoir, *but not upon compulsion,* saith Jac. Falstaff to his hostesse Mrs. Quickly, when she would make him pay his score.

Ueber seine Geschmacksrichtung erzählt uns 1711 seine Tochter, die Prinzessin Elisabeth Charlotte von Orleans[1]): „Ich habe allezeit ahn I. G. dem Churfürsten mein herr vatter S. sagen hören, daß die spanische commedien weit über die frantzösche gingen, aber daß die Englische über alles gingen."

Ich behalte mir vor, über eine auf Karl Ludwigs Befehl veranstaltete, bisher unbeachtete deutsche Uebersetzung von Ben Jonsons Tragödie *Seianus his Fall* an anderer Stelle zu berichten.

Berlin. J. Bolte.

III. Die Quelle zu Cymbeline und event. zum Sturm.[2])

Von R. W. Boodle in Montreal.

Viele Shakespeare-Erklärer haben hingewiesen auf die Schwierigkeit, die Quelle zu dessen Cymbeline aufzufinden, während, was den Sturm betrifft, ihre Bemühungen vollständig fruchtlos geblieben sind. Für das erstere Stück lieferte Holinshed's Chronik

---

[1]) L. von Ranke, Sämmtliche Werke 13, 289 (1870).

[2]) Notes and Queries Ser. VII, V l. IV, No. 99. Nov. 19. 1887.

die einen gewissen geschichtlichen Anstrich tragende Anlage des Werkes und der Decamerone das Jachimo-Element in der Handlung; aber was den verbannten Belarius und den Leonatus Posthumus betrifft, so merkt man, daß Shakespeare aus einer anderen Quelle geschöpft haben muß. In seinen *Critical Essays on the Plays of Shakespeare* (Ausgabe vom Jahre 1875 p. 489) spricht W. W. Lloyd die Vermuthung aus, daß diese Quelle ein altes, jetzt verlorenes Stück gewesen sein muß, in welchem Belarius und Posthumus ursprünglich eine einzige Person waren, welche später von Shakespeare in zwei gespalten worden ist. Diese Vermuthung war unter den früher bestehenden Umständen natürlich, läßt sich aber, wie ich darzuthun hoffe, nicht durch Thatsachen stützen. Denn die ursprüngliche Quelle zu einem Theile von Cymbeline, sowie die Person des Prospero und mehrere der Nebenhandlungen im Sturm sind zu finden in *The Rare Triumphs of Love and Fortune*, einem Stücke, ursprünglich 1589 gedruckt in Quartformat, mit gothischen Buchstaben, wieder abgedruckt und herausgegeben von J. Payne Collier für den Roxburghe Club im Jahre 1851 und später wieder im Jahre 1874 in Hazlitt's Ausgabe von Dodsley's *Old English Plays* (Band VI).

Nachdem ich das eben genannte Stück gelesen, erschien mir die Aehnlichkeit zwischen den *Rare Triumphs* und Cymbeline so in die Augen springend, daß ich überrascht war, als ich fand, daß dieselbe Collier's Wahrnehmung entgangen sei. Wenigstens erwähnt er dieselbe nicht in seiner in Hazlitt's Dodsley neu abgedruckten „Allgemeinen Einleitung“. Da ich wußte, daß das alte Stück so lange zugänglich gewesen war, so zögerte ich damit, das bekannt zu machen, was den meisten Shakespeareforschern eine leicht zu knackende Nuß sein muß, bis ich des verstorbenen Dr. C. M. Ingleby's Cymbeline-Ausgabe (aus dem Jahre 1886) durchgesehen hatte. Nachdem ich gefunden, daß ein Mann von solcher Fülle des Wissens nicht die Aehnlichkeiten wahrgenommen hatte, die mir auffielen, zog ich den Schluß, daß meine Entdeckung, wenn man es so nennen darf, wohl der Veröffentlichung werth wäre.

Die „Wunderbaren Triumphe der Liebes- und Schicksalsgöttin“ beginnen mit einem Streite zwischen der Venus und der Fortuna, welcher Jupiter zur Entscheidung vorgelegt wird und dahin führt, daß Beide ihre Kraft an einem Liebespaar erproben — Imogen und Posthumus bei Shakspeare, Fidelia und Hermione in dem uns beschäftigenden alten Stücke. Die Aehnlichkeit in vielen Punkten

der Handlung der beiden Stücke wird erhellen aus der folgenden Inhaltsangabe der *Rare Triumphs.*

Ein edler Ritter, Bomelio (Shakespeare's Belarius) hat seinem Könige Phizanies, (Shakespeare's Cymbeline) im Kriege gedient, wird aber in Folge einer Verleumdung vom Hofe verbannt. In dieser traurigen Lage wählt er eine nicht fern gelegene Höhle zu seiner Wohnung, und man kennt ihn unter der Bezeichnung „der alte Einsiedler“. Hier studiert er, gleich Prospero, die Magie, und er hat einige Zeit vor Beginn der Handlung des Stückes seinen Sohn Hermione (Shakespeare's Posthumus) dem Könige „für ein werthvolles Kleinod“ gegeben (*for a jewel of some price*). Seit diesem Tausche hat Hermione, gleich Posthumus, am Hofe gelebt, „des Königs Gnade“ (*the king's gracious countenance*) genießend und ganz natürlich erregt er die Zuneigung der Tochter des Königs, der Fidelia (Shakespeare's Imogen). Das Stück beginnt damit, daß Fidelia's Bruder Armenio (Shakespeare's Cloten) Hermione's und Fidelia's Liebe entdeckt, worauf zwischen Beiden ein Streit mit schließlich darauf folgendem Zweikampf entsteht, in welchem Armenio verwundet wird. Hermione wird sofort vom Hofe verbannt, aber vor seinem Weggange sichert er sich seiner Meinung nach einen getreuen Vermittler zur Fortsetzung seines Verkehrs mit Fidelia in dem Penulo, einem Höfling und Schmarotzer. Hierauf eilt Hermione zur Höhle des alten Einsiedlers, wo Bomelio in ihm seinen Sohn erkennt. Hermione richtet nun durch Penulo an Fidelia die Aufforderung, zu ihm, ihrem Geliebten, nach des Einsiedlers Höhle zu kommen; aber, ungleich dem Pisanio des Posthumus, erweist sich Penulo verrätherisch und veranlaßt Armenio, seiner Schwester zu folgen. Sie wird somit auch wieder zum Hofe zurückgeschleppt, Armenio aber wird durch Bomelio's Zauberkunst stumm. Der folgende Theil des Stücks hat mit dem uns eigentlich beschäftigenden Gegenstande wenig zu thun. Bomelio, unter der Maske eines „auf den Bergen wohnenden“ (*uplandish*) Arztes, erscheint am Hofe und erbietet sich zur Heilung des Armenio von seiner Stummheit, indem er dabei Mittel findet, Fidelia für seinen Sohn zu entführen. Das Ende der Handlung findet statt in der Höhle, wohin sich der König und seine Hofleute begeben. Wie in Cymbeline haben wir in diesem Stück eine Göttererscheinung; es treten nämlich mehrere Götter auf (Mercur, Venus und Fortuna), welche zusammen mit den Sterblichen an der Handlung sich betheiligen. Das Stück endet damit, daß Bomelio in die Nähe des Königs zu-

rück kehrt, und daß Armenio die Sprache wieder erlangt, während Fidelia ihren Hermione bekommt.

Außer der allgemeinen Aehnlichkeit zwischen den *Rare Triumphs* und Cymbeline sind noch einige Einzelheiten zu bemerken. Der Charakter, den Armenio besitzt, erinnert uns an den des Cloten. Bentulo's und Penulo's Zusammenkommen kann mit dem des Cloten und des Guiderius (Cymbeline IV, 2) verglichen werden. Die Verwunderung des Belario[1]) beim Anblick der Fidelia (Dodsley, p. 186) hat möglicher Weise die von Ferdinand beim Anblicke Miranda's (Sturm II, 2, 420) und die des Belarius beim Finden Imogen's in seiner Höhle (Cymbeline III, 6. 42) gebrauchten Ausdrücke veranlaßt. In dem letzteren Punkte haben wir auch eine Uebereinstimmung in Bezug auf einen Punkt der Handlung. Wahrscheinlich hat Fidelia auch den Namen geliehen, den Imogen animmt, als sie ein Knabe zu sein vorgiebt, nämlich Fidele: ein sonderbarer Name, obgleich derselbe nicht sonderbarer ist als der in jenem alten Stück für einen Mann gebrauchte Namen Hermione. Der Schlaftrunk, den Imogen einnimmt, war wahrscheinlich durch den für Fidelia bestimmten Trank veranlaßt (Dodsley, p. 215).

Die durch diese Reihe von Einzelheiten sich hindurchziehende Aehnlichkeit läßt meiner Meinung nach keinen Zweifel daran übrig, daß Shakespeare jenes alte Stück, dessen Verfasser uns unbekannt ist, gelesen haben muß. Wenig jedoch, außer der Handlung, konnte er demselben entnehmen. Der Dialog, welcher in Reimen abgefaßt ist, ist trivial und scheint rasch hingeworfen zu sein ohne genaue Erwägung der Bedeutung mancher Ausdrücke. Die Heilung des Armenio von seiner Stummheit durch das Blut seiner Schwester ist höchst wunderlich. Nichts an dem Stücke könnte Einen veranlassen, es zweimal zu lesen.

---

[1]) Soll wohl Bomelio heißen.

Statistischer Ueberblick

über die Aufführungen Shakespeare'scher Werke auf den deutschen und einigen ausländischen Theatern vom 1. Januar bis 31. Dezember 1887.

Aachen (Stadttheater, Direction Rahn). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Othello, 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. — König Richard III. (Dingelstedt), 2 m. (1 m. Possart a. G.) — König Lear, 1 m. (Possart a. G.)

Altenburg (Herzogl. Hofth., Dir. Glomme). Was Ihr wollt (Schlegel), 2 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 2 m.

Altona siehe Hamburg.

Amberg (Stadtth., Dir. Schmid). Die bezähmte Widerspenstige, Dingelstedt), 1 m.

Ansbach (Königl. Theater) *und Biberach* (Dir. Steng). Othello (Meininger Einricht.), 1 m. — Hamlet (Schlegel-Tieck), 1 m.

Arnstadt (Dir. de Nolte). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.

Augsburg (Stadttheater, Dir. Ubrich). Hamlet (Schlegel), 1 m. — Julius Caesar (Schlegel), 2 m. — Ein Wintermärchen (Schlegel), 2 m.

Barmen (Stadttheater, Dir. Simons). Was Ihr wollt, 1 m. — (Dir. Morwitz) Othello (Schlegel-Tieck), 2 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 2 m. (1 m. Frl. Ulrich a. G.) — Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. — Hamlet, 1 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 1 m. (Lewinsky a. G.)

Basel (Stadttheater, Dir. Grosse). Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 2 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. — Siehe auch Meiningen.

Bautzen (Stadttheater, Dir. Heidenreich). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. (Klein a. G.)

Berlin (Königl. Hoftheater). Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 12 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel-Tieck), 5 m. — Was Ihr wollt (Schlegel-Oechelhäuser), 4 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 4 m. — Hamlet (Schlegel-Oechelhäuser), 5 m. — König Richard III. (Schlegel-Tieck-Oechelhäuser), 1 m. (zum 100. Male). — Othello, 5 m.

Berlin (Deutsches Theater). Macbeth (Gildemeister), 12 m. — Romeo und Julia, 12 m. — König Richard III., 1 m. — König Lear, 2 m.

Berlin (Victoriatheater) siehe Meiningen.

Berlin (Ostend-Theater, Dir. Kurz). Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 2 m. (Frl. Jenicke a. G.)

Berlin (Stadttheater, Direktor Strewe). König Richard III., 1 m.

Bern (Stadttheater, Direktor Vaupel). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.

Bielefeld und Paderborn (Stadttheater, Direktor Magener). Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.

Brandenburg (Sommertheater) *und Glogau* (Stadttheater, Direktor Hohl). Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m.

Braunschweig nebst *Wolfenbüttel* (Herzogl. Hoftheater). Viel Lärm um Nichts (Holtei), 4 m. — König Heinrich IV., 1. Theil (Schlegel-Dingelstedt), 3 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Baudissin-Deinhardstein), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 2 m. — Was Ihr wollt (Schlegel), 2 m. — Othello (Voß), 1 m. (Barnay a. G.) — König Lear (Schlegel-Tieck), 1 m. (Barnay a. G.) — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m. (Frl. Haverland a. G.)

Bremen (Stadttheater, Dir. Senger). Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m. — Hamlet (Schlegel) 1 m. (Sonnenthal a. G.) — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 2 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. (Possart a. G.)

Bremerhaven (Stadttheater, Dir. Rosenthal). Viel Lärm um Nichts (Holtei), 3 m. — (Dir. Huvart). Othello, 1 m.

Breslau (Stadttheater, Dir. Brandes). Othello (Schlegel-Tieck), 5 m. — Imogen-Cymbelin (Bulthaupt), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 3 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m.

Breslau (Lobetheater, Dir. Schönfeldt). König Richard III. (Schlegel), 2 m. (Barnay a. G.) — Hamlet (Schlegel), 1 m. (Barnay a. G.) — Siehe auch Meiningen.

Brieg (Stadttheater, Dir. Ewers). Viel Lärm um Nichts (Holtei), 1 m. (Resemann a. G.) — Hamlet (Schlegel), 1 m.

Bromberg (Stadttheater, Dir. Auerbach). Ein Sommernachtstraum (Schlegel-Tieck), 1 m. — (Dir. Witte-Wild). Othello (Voß), 2 m.

Brünn (Stadttheater, Dir. v. Stengel). Die Widerspenstige, 2 m. (1 m Hartmann a. G.) — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Romeo und Julia, 1 m.

Carlsruhe u. *Baden-Baden* (Großherzogl. Hoftheater). Cymbelin (Vincke), 3 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 2 m. — Hamlet (Schlegel), 4 m.

Cassel (Königl. Theater). Coriolanus (Tieck-Devrient), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. — König Heinrich IV., 2. Theil (z. 1. m., Dingelstedt), 1 m. — König Richard III. (Dingelstedt), 1 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Schlegel-Deinhardstein), 1 m. — Viel Lärm um Nichts, 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.

Chemnitz (Stadttheater, Dir. Schindler). Hamlet (Schlegel), 2 m.

Coburg (Herzogl. Hoftheater). Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m.

Cöthen und *Quedlinburg* (Stadttheater, Dir. Schramm). Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 3 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. — Hamlet, 1 m.

Cottbus (Stadttheater, Dir. W. Basté). Romeo und Julia, 1 m.

Crefeld (Stadttheater, Dir. Heuser). Was Ihr wollt. 1 m. (Frl. Jenicke a. G.) — Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. (Frl. Jenicke a. G.) — (Dir. Otto.) König Lear (Possart), 2 m. (Possart a. G.) — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. (w. o.)

Danzig (Stadttheater, Dir. Rosé). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 2 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Julius Caesar (Schlegel-Tieck), 1 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 3 m.

Darmstadt (Großherzogl. Hoftheater). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m. — Othello (Voß), 1 m. (Barnay a. G.) — Hamlet (Schlegel), 2 m. (Barnay a. G.) — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — König Lear, 1 m. (Barnay a. G.)

Dessau (Herzogl. Hoftheater). Hamlet (Oechelhäuser), 1 m. — König Richard II. (Oechelhäuser), 1 m.

Detmold und *Pyrmont* (Fürstl. Theater) u. *Bielefeld* (Stadttheater, Dir. Steffen). Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein), 2 m. (1 m. Sonntag a. G.) — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 2 m.

Dorpat (Stadttheater, Dir. Berent). Die bezähmte Widerspenstige, 2 m. (Nissen a. G.) — Hamlet, (w. vorst.) 1 m. (w. vorst.) — Othello, 1 m.

Dresden-Altstadt (Königl. Hoftheater). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 3 m. — König Lear, 1 m. — König Richard III. (Schlegel-Dingelstedt), 1 m. — Macbeth, 1 m. — König Richard II., 1 m. — Ein Sommernachtstraum, 3 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Verlorne Liebesmühe (Genée), 1 m. — Othello, 1 m. —

Dresden-Neustadt. Verlorne Liebesmühe (Genée), 5 m.

Dresden (Residenztheater). Siehe Meiningen.
Düsseldorf (Stadttheater, Dir. Simons). Was Ihr wollt, 1 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 2 m.
Elbing (Stadttheater, Dir. Hannemann). König Richard III., 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m. — Hamlet, 2 m.
Eschwege und *Hersfeld* (Stadttheater, Dir. Herrmann). Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein), 2 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. (Fiala a. G.)
Essen (Stadttheater, Dir. Berthold). Viel Lärm um Nichts (Holtei), 1 m.
Frankenthal (Stadttheater, Dir. Bömly). Die bezähmte Widerspenstige, 1 m.
Frankfurt a. M. (Stadttheater). Julius Caesar (Schlegel), 5 m. — Hamlet (Schlegel), 3 m. — Romeo und Julia, 3 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 6 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 3 m. — Macbeth, 2 m. — Was Ihr wollt, 4 m. — (Opernhaus). Julius Caesar (Schlegel), 1 m.
Frankfurt a. O. (Stadttheater, Dir. Temmel). Der Kaufmann von Venedig, 1 m.
Freiberg i. S. (Stadttheather Dir. Tauscher). Othello (Schlegel), 2 m.
Freiburg i. B. (Stadttheater). Was Ihr wollt (Schlegel), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m.
Freienwalde (Saisontheater, Dir. v. Saville). Othello (Schlegel), 1 m.
Furtwangen (Dir. Vollert). Othello, 1 m.
Görlitz (Stadttheater, Dir. Adolph). Der Kaufmann von Venedig, 2 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 4 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. — Othello, 1 m.
Graz (Stadttheater). Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. — Viel Lärm um Nichts, 1 m. (Hartmann a. G.) — König Richard V., 1 m. (w. vorst.) — Romeo und Julia, 1 m. — Hamlet, 1 m. (Mitterwurzer a. G.)
Halle (Stadttheater, Dirr. Jantsch und Köbke). Othello (Schlegel-Tieck), 2 m. — Julius Caesar (Schlegel-Tieck), 3 m. — Romeo und Julia, 3 m. — Viel Lärm um Nichts, 2 m. — Die Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m. (Ellmenreich a. G.) — Hamlet, 1 m.
Hamburg (Stadttheater, Dirr. Pollini und Maurice). Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 3 m. — König Richard III. (Schlegel-Dingelstedt), 2 m. — Coriolanus (Tieck-Devrient), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — König Richard II. (Schlegel-Dingelstedt), 1 m. — König Heinrich IV., 1. Th. (w. v.), 1 m. — König Heinrich IV., 2. Th. (w. v.), 1 m. — König Heinrich V. (w. v.), 1 m. — König Heinrich VI., 1. Th. (w. v.), 1 m. — König Heinrich VI., 2. Th. (w. v.), 1 m. — (Dir. Pollini). Hamlet, 11 m. — Macbeth, 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 1 m.
Altona (Stadttheater, Dirr. Pollini und Maurice). König Richard II. (Schlegel-Dingelstedt), 1 m. — König Heinrich IV., 1. Th. (w. v.), 1 m. — König Heinrich IV., 2. Th. (w. v), 1 m. — König Heinrich V. (w. v.), 1 m. — König Heinrich VI., 1. Th. (w. v.), 1 m. — König Heinrich VI., 2. Th. (w. v.), 1 m. — König Richard III. (w. v.), 2 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 3 m. — Coriolanus (Tieck-Devrient), 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein), 2 m. — (Dir. Pollini). Macbeth, 1 m. — Hamlet, 3 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein), 2 m.
Hamburg (Thaliatheater, Dirr. Pollini und Maurice). Coriolanus (Tieck-Devrient), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m.
Hamburg (St. Georg-Tivoli-Theater, Dir. Stemm). Othello (Schlegel-Tieck), 2 m.
Hanau (Stadttheater, Dir. Frey). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Romeo und Julia (West), 1 m.
Hannover (Königl. Theater). Macbeth (Schiller-Schlegel), 1 m. — König Heinrich IV., 1. Th. (Schlegel), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. — König Richard III. (Schlegel), 1 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m. — Was Ihr wollt (Schlegel), 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Schlegel-Tieck), 1 m. — Der Sturm (Widmann), 2 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.
Hannover (Residenztheater, Dir. Wiedemann). Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m.
Insterburg (Stadttheater, Dir. May). Die bezähmte Widerspenstige, 1 m.
Iserlohn und *Witten* (Stadttheater, Dir. Hansing). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Othello, 1 m. (Fiala a. G.)

Kaiserslautern (Stadttheater, Dir. Treptow). Hamlet, 1 m.

Kiel (Stadttheater, Dir. Hoffmann). Hamlet, 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 2 m. (Sontag a. G.). — König Lear, 1 m.

Königsberg i. Pr. (Dir. Aman). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel-Tieck), 2 m (1 m. Possart a. G.). — König Lear (Schlegel-Tieck), 2 m. (Possart a. G.). — König Richard III. (Schlegel), 1 m. (Possart a. G.). — Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. (1 m. Frl. Barkany a. G.). — Othello (Baudissin), 2 m.

Konstanz (Stadttheater, Dir. Oppenheim). Othello (Schlegel-Tieck). 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.

Landsberg a. W. (Saisontheater, Dir. Huvart). Romeo und Julia, 1 m. — Ein Sommernachtstraum, 1 m.

Landshut u. *Passau* (Stadttheater, Dir. Heuser). Viel Lärm um Nichts, 2 m. — Die bezähmte Widerspentige, 2 m.

Leipzig (Neues Stadttheater, Dir. Stägemann). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — König Heinrich IV., 1. Th. (Schlegel), 2 m. — König Heinrich IV. 2. Th. (Schlegel), 1 m. — Die Komödie der Irrungen, 4 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 2 m. (Nesper a. G.) — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — (Altes Stadttheater.) Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. — Hamlet (Schlegel), 2 m. — König Richard III. (Schlegel-Dingelstedt), 1 m. (Lewinsky a. G.) — Die Komödie der Irrungen, 1 m.

Libau i. Russl. (Stadttheater, Dir. Gerlach). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Ein Sommernachtstraum, 3 m.

Liegnitz (Wilhelmtheater, Dir. Will). Die Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein), 1 m.

Linz a. Donau (Stadttheater, Dir. Laska). Hamlet, 1 m.

Lübeck (Stadttheater, Dir. Erdmann). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 4 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 1 m.

Luzern (Stadttheater, Dir. Vaupel). Othello (Voß), 1 m. (Fiala a. G.)

Lüneburg (Stadttheater, Dir. Feldhusen). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Othello, 1 m.

Magdeburg (Stadttheater, Dir. Varena). Macbeth, 1 m. — Romeo und Julie (Schlegel), 2 m. (1 m. Kainz a. G.) — Hamlet (Schlegel-Tieck), 2 m. (Matkowsky a. G.).

Magdeburg (Victoriatheater, Dir. Hänseler). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. (Klein a. G.) — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 1 m. (Resemann a. G.) — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. (Resemann a. G.).

Mainz (Stadttheater, Dir. Preumayr). Othello (Schlegel), 2 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m.

Mannheim (Großh. Hof- und Nationaltheater). Hamlet (Schlegel), 1 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 2 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 3 m. — König Heinrich IV., 2 Th. (Dingelstedt), 2 m. — König Heinrich V. (w. o.), 2 m. — König Heinrich VI., 1. Th. (w. o.), 2 m. — König Heinrich VI. (w. o.), 2 m. — König Richard III. (w. o.), 2 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m. — König Heinrich IV., 1. Th. (Dingelstedt), 1 m. — König Richard II., 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 2 m. — Was Ihr wollt (Schlegel), 2 m. — Othello (Schlegel), 1 m.

Marburg (Stadttheater, Dir. Rudolph). Der Kaufmann von Venedig, 1 m.

Meiningen (Herzogl. Hoftheater). Julius Caesar (Schlegel), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Gastspiele: Julius Caesar, in Berlin (Victoriath.) 5 m. — Straßburg (Stadtth.) 3 m. — Basel (Stadtth.) 6 m. — München (Gärtnerplatz-Th.) 3 m. — Breslau (Lobeth.) 4 m. — Dresden (Residenzth.) 2 m. — Der Kaufmann von Venedig, in Straßburg 4 m. — Basel 3 m. — München 4 m. — Breslau 3 m. — Dresden 5 m. — Was Ihr wollt (Schlegel), in Breslau 2 m. — Dresden 2 m.

Metz (Stadttheater, Dir. Hirschfeld). Othello, 2 m.

Milwaukee (Amerika). Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. — Ein Wintermärchen, 2 m. — Romeo und Julia, 1 m. — König Richard III., 1 m. — Othello, 1 m.

Moskau (Deutsches Theater) u. *Charkow* (Dir. Paradies). Der Kaufmann von Venedig, 5 m. (Possart a. G.) — König Lear, 3 m. (w. o.) — König Richard III., 3 m. (w. o.) — Hamlet, 2 m. (w. o) — König Heinrich IV., 3 m. (Falstaff: Possart a. G.).

Mühlhausen (Stadttheater, Dir. Gluth). Othello (Schlegel-Voß), 2 m.
Mühlhausen (Stadttheater, Dir. v. Weber). Die bezähmte Widerspenstige, 1 m.
München (Hof- und Nationaltheater). Hamlet, 3 m. (2 m. Grube a. G.) — König Lear (Possart), 1 m. (w. o.) — König Richard III. (Schlegel), 1 m. (w. o.) — Wie es Euch gefällt (Schlegel), 2 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 2 m. — Othello (West), 3 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 1 m. — Was Ihr wollt (Oechelhäuser), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 3 m. — Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 4 m. — (Königl. Residenztheater). Was Ihr wollt (Oechelhäuser), 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein) 1 m.
München (Gärtnerplatzth.) s. *Meiningen.*
Münster (Stadttheater, Dir. Hütte). Othello, 2 m. — Hamlet, 2 m. (1 m. Fiala a. G.)
Neisse (Stadttheater, Dir. Georgi). Hamlet (Schlegel), 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.
Neuwied (Dir. Pfau). Othello (Voß), 1 m.
Nordhausen (Dirr. Rubert & Hofmann). Romeo und Julia, 1 m. — Othello, 1 m.
Nürnberg und *Bamberg* (Stadttheater, Dir. Reck). Viel Lärm um Nichts (Holtei), 2 m. — Die Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein), 2 m. — König Lear (Schlegel), 1 m. (Barnay a. G.)
Oldenburg (Großherzogl. Hoftheater). Romeo und Julia (Schlegel-Devrient), 2 m. — Ein Sommernachtstraum (w. o.), 2 m. — Julius Caesar (w. o.) 1 m. — Was Ihr wollt (w. o.), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (w. o.) 2 m.
Posen (Stadttheater, Dir. Jesse). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 3 m. — König Richard III. (Schlegel), 2 m. (Kahle a. G.) — Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. (1 m. Frl. Barkany a. G.)
Potsdam (Königl. Schauspielhaus, Dir. Pochmann). König Lear (Schlegel-Tieck), 1 m.
Prag (Deutsches Landestheater, Dir. Neumann). Othello, 2 m. (1 m. Sonnenthal a. G.) — Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. — Macbeth, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Was Ihr wollt, 2 m.
Regensburg (Stadttheater, Dir. Berghof). Hamlet, 1 m.
Reval (Stadttheater, Dir. Behrent). Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. (Nissen a. G.) — Othello, 1 m. (w. o.) — Hamlet, 1 m. (w. o.)
Riga (Städtisches Theater). König Richard II., 3 m. — König Heinrich IV., 1 m. — Othello, 2 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 1 m.
Schweinfurt (Stadttheater, Dir. Niederleithner). Ein Sommernachtstraum 1 m.
Schwerin (Großh. Hoftheater). Rom[illegible] und Julia, 1 m. — Othello, 1 m.
Sebnitz (Dir. Kautzky). Othello (Sch[illegible] gel-Tieck), 1 m.
Sobernheim (Dir. Volkmer). Othe[illegible] (Tieck), 1 m.
Sondershausen (Fürstl. Theater, D[illegible] Rieck). Viel Lärm um Nichts, 1
Sonnenberg (Dir. Türcke). Othello (Sch[illegible] gel-Tieck), 1 m.
Stettin (Stadttheater, Dir. Schirme[illegible] Romeo und Julia, 1 m. — Ein So[illegible] mernachtstraum (Schlegel) 1 m. (Dir. Cabisius). Die bezähmte Wid[illegible] spenstige, 1 m. (Frl. Barkany a. [illegible] — Romeo und Julia, 1 m. (Ka[illegible] a. G.) — Macbeth (Schlegel-Tie[illegible] 1 m.
St. Gallen (Stadttheater, Dir. Grundn[illegible] Othello (Voß), 1 m. (Fiala a. G.) Hamlet (Schlegel), 1 m. — Der Ka[illegible] mann von Venedig (Schlegel), 1 (Klein a. G.)
St. Petersburg (Alexandra- und Micha[illegible] theater). König Richard III., 1 m. Romeo und Julia, 2 m. — Der Ka[illegible] mann von Venedig, 1 m.
Stralsund (Stadttheater, Dir. Tausch[illegible] Othello (Schlegel), 2 m. — (Dir. Beck[illegible] Der Kaufmann von Venedig, 1 m. Hamlet, 1 m. — Ein Sommernach[illegible] traum (Schlegel), 1 m.
Straßburg i. E. (Stadttheater). Ham[illegible] 1 m. — Romeo und Julia, 2 m. Siehe auch *Meiningen.*
Stuttgart (Königl. Hoftheater). Ro[illegible] und Julia (Schlegel), 1 m. — Z. 1. König Heinrich V. (Dingelstedt), 2[illegible] — Viel Lärm um Nichts (Holt[illegible] 1 m. — Hamlet, 1 m. (Possart a. [illegible] — König Richard III. (Schlegel-Din[illegible] stedt), 1 m. (w. o.) — Die bezäh[illegible] Widerspenstige (Baudissin-Deinha[illegible] stein), 2 m. — König Lear, 1 (Possart a. G.) — Der Kaufmann [illegible] Venedig, 1 m. (w. o.) — Ein Win[illegible] märchen (Dingelstedt), 1 m.
Swinemünde (Saisontheater, Dir. C[illegible] sius). Othello, 1 m.

it, Insterburg und *Memel* (Stadt-eater, Dir. Carlsen). Der Kaufmann on Venedig, 1 m. — Romeo und ulia (Schlegel), 4 m. — Hamlet chlegel), 3 m. — Die bezähmte iderspenstige (Deinhardstein), 1 m. rl. Barkany a. G.)

(Stadttheater, Dir. Nicolini und Leuw). Othello (Schlegel), 1 m.

den (Tivolitheater). Othello, 1 m.

mar (Großherzogl. Hoftheater). Was r wollt (Devrient), 1 m. — Der iderspenstigen Zähmung (Baudissin-einhardstein), 1 m. — Othello (Bau-ssin), 2 m. — König Richard III. chlegel), 1 m.

n (k.k. Hofburgtheater). Coriolanus utzkow), 1 m. — Hamlet (Schlegel), m. — Julius Caesar (Laube), 2 m. - Der Kaufmann von Venedig (Schrey-gel), 2 m. — König Heinrich V. ingelstedt), 3 m. — König Richard I. (Dingelstedt), 2 m. — Macbeth ingelstedt), 2 m. — Romeo und ulia (Schlegel), 1 m. — Viel Lärm m Nichts (Wilbrandt), 2 m. — Was Ihr wollt (Wilbrandt), 5 m. — Die Zähmung der Widerspenstigen (Wilbrandt), 2 m.

Wiesbaden (Königl. Theater). Coriolanus (Schlegel-Tieck), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Schlegel-Deinhardstein), 2 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. (Barnay a. G.) — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 1 m. (Barnay a. G.) — Othello (West), 1 m. — König Richard III. (Schlegel), 1 m.

Worms (Stadttheater, Dir. Neide). Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m.

Würzburg (Stadttheater, Dir. Reimann). Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. (Frl. Heese a. G.) — Othello, 1 m.

Zürich und *Winterthur* (Stadttheater, Dir. Schrötter). Viel Lärm um Nichts (Holtei), 3 m. — Othello (Voß), 4 m. Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — — Hamlet, 3 m. — Romeo und Julia, 1 m.

Zwickau (Stadttheater, Dir. Staack). Othello, 1 m.

Nach vorstehender Statistik gelangten demnach vom 1. Januar bis 31. Deber 1887 durch 122 Bühnengesellschaften 25 Shakespeare'sche Werke in Vorstellungen zur Aufführung und vertheilen sich diese wie folgt:

Othello	90	mal von	56	Bühnengesellschaften
Hamlet	88	„ „	50	„
Der Kaufmann von Venedig .	87	„ „	44	„
(Darunter von den Meiningern 20 mal an 6 Orten)				
Die bezähmte Widerspenstige	67	mal von	46	Bühnengesellschaften
Romeo und Julia	63	„ „	34	„
Ein Wintermärchen	44	„ „	16	„
Julius Caesar	39	„ „	7	„
(Darunter von den Meiningern 24 mal an 7 Orten.)				
Was Ihr wollt	35	mal von	16	Bühnengesellschaften
(Darunter von den Meiningern 4 mal an 2 Orten.)				
Viel Lärm um Nichts . . .	34	mal von	19	Bühnengesellschaften
Ein Sommernachtstraum . .	26	„ „	16	„
Macbeth	23	„ „	10	„
König Lear	18	„ „	13	„
Coriolanus	7	„ „	6	„
Verlorne Liebesmüh . . .	6	„ „	1	„
Die Komödie der Irrungen .	5	„ „	1	„
Cymbeline (Imogen)	4	„ „	2	„
Wie es Euch gefällt . . .	2	„ „	1	„
Der Sturm	2	„ „	1	„
König Richard II.	8	„ „	6	„
König Heinrich IV., 1. Th. .	13	„ „	8	„
König Heinrich IV., 2. Th. .	6	„ „	5	„
König Heinrich V.	10	„ „	6	„
König Heinrich VI., 1. Th. .	4	„ „	3	„
König Heinrich VI., 2. Th. .	4	„ „	3	„
König Richard III.	32	„ „	23	„

„Die Widerspenstige" gelangte außerdem in der Bearbeitung Holbein's als „Liebe kann Alles" 44 mal zur Aufführung, und zwar an folgenden Orten:

Altenstadt, Altona (Kaisertheater) 2 m., Basel (Sommertheater), Brackenheim, Breslau (Sommertheater) 2 m., Burgsteinfurt, Butlitz, Buttstädt, Callies, Ebermannstadt, Ebsdorf, Emden, Forchheim, Haigerloch, Hamburg (Variététheater) 6 m., Harburg, Hitzacker, Kösen, Lemgo, Luckow, Lyck 2 m., Muggendorf, Naumburg a. Qu., Nidda, Plagwitz-Lindenau 3 m., Pollnow, Polzin, Rummelsburg, Schwiebus, Andreasberg 2 m., Tönning, Tuttlingen, Vilbel.

Armin Wechsung.

Zuwachs der Bibliothek

der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft seit April 1887.

Shakespeare, W. The Works in reduced Facsimile from the famous First Folio Edition of 1623. With an Introduction by J.O. Halliwell-Phillipps. London 1876. (Geschenk des Fräuleins Pauline Bruns in Coburg.)

— The Works. The Globe Edition. Ed. by W. G. Clark and W. A. Wright. London 1878. (Geschenk des Fräuleins Pauline Bruns in Coburg.)

— The first Sketches of the Second and Third Parts of King Henry the Sixth. Ed. by J. O. Halliwell. London 1843. (Geschenk des Fräuleins P. Bruns in Coburg.)

— The Life and Death of King Richard the Second. Qo 5, 1634. A Facsimile in Photo-lithography by Ch. Praetorius. With an Introductory Notice by P. A. Daniel. London 1887.

The Famous Victories of Henry the Fifth. The earliest known Quarto, 1598, a Facsimile in Foto-lithography by Ch. Praetorius. With an Introduction by P. A. Daniel. London 1887.

Shakespeare's Hamlet. Erläutert von R. Prölß. Leipzig 1878. (Geschenk des Fräuleins P. Bruns in Coburg.)

Shakespeare, W. Twelfth Night; or, What you will. Students' Tauchnitz Edition. Mit deutschen Erläuterungen und einem Anhange von H. Conrad. Leipzig 1887. (Geschenk des Herrn Herausgebers.)

Shakspears, W., Schauspiele. Neue verbesserte Auflage. 1.—22. Bd. Straßburg 1778 — Mannheim 1783. (Geschenk des Fräuleins Pauline Bruns in Coburg.)

Shakspeare's Dramatiska Arbeten efter C. A. Hagberg's öfversättning . . . bearbetade af W. Bolin. 20.—29. Häft. Lund. (1887). (Geschenk des Herrn Bearbeiters.)

Shakespeare's Sonetter. Oversatte af A. Hansen. Kjöbenhavn 1885. (Geschenk des Herrn Uebersetzers.)

Shakespeare's Sonette. Uebersetzt von O. Gildemeister. 2. Aufl. Leipzig 1876. (Geschenk des Fräuleins P. Bruns in Coburg.)

Pseudo-Shakespearian Plays. Ed. by K. Warnke and L. Proescholdt. IV. The Birth of Merlin. Halle 1887. (Geschenk des Herrn Dr. L. Proescholdt in Homburg v. d. H.)

Barret, W. On the Character of 'Hamlet'. (Ausschnitt aus der Edinburger Zeitschrift 'The Scotchman', December 9, 1887.) (Aus Edinburg zugeschickt.)

Carl, R. Ueber Thomas Lodge's Leben u. Werke. Halle a. S. 1887. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Cohn, A. Shakespeare-Bibliographie 1885 u. 1886. (Separat-Abdruck aus dem Shakespeare-Jahrbuch, Bd. XXII.) (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Conrad, H. „Was ihr wollt". (Abdruck aus dem LX. Bande der Preußischen Jahrbücher.) (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Creizenach, W. Studien zur Geschichte der dramatischen Poesie im XVII. Jahrhundert. II. Beitrag. (Abdruck aus den Berichten der philologisch-historischen Classe der Königl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften 1887.) (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Davidson, Th. Bacon or Shakespeare? (From the New York World.) (Geschenk des Herrn Herausgebers der New Yorker Zeitung 'The World'.)

Dawson, G. Shakespeare and other Lectures. Ed. by G. St. Clair. London 1888.

Delius, N. Abhandlungen zu Shakspere. Neue Folge. Elberfeld 1888. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Dowden, E. Shakspere, sein Entwicklungsgang in seinen Werken. Uebersetzt von W. Wagner. Heilbronn 1879. (Geschenk des Fräuleins P. Bruns in Coburg.)

Edwards, Th. A Supplement to Mr. Warburton's Edition of Shakespear. Being the Canons of Criticism, and Glossary. London 1748. (Geschenk des Herrn Albert R. Frey in New York.)

— The Canons of Criticism, and Glossary, being a Supplement to Mr. Warburton's Edition of Shakespear. The Third Edition. London 1750. (Geschenk des Herrn Albert R. Frey in New York.)

— — The Fourth Edition. London 1750. (Geschenk des Herrn Albert R. Frey in New York.)

Elze, K. Notes on Othello. — Falsche Versabtheilung bei Shakespeare. (Abdrücke aus den Englischen Studien, Bd. XI.) (Geschenke des Herrn Verfassers.)

Gould, G. Corrigenda and Explanations. Continuation 2. S. l. et a. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Griffith, L. M. Shakspere and the Medical Sciences. A Reprint from the Bristol Medico-Chirurgical Journal, December, 1887. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Halliwell-Phillipps, J. O. Outlines of the Life of Shakespeare. The Seventh Edition. Vol. I. II. London 1887.

Holt, J. An Attempte to rescue that aunciente, English Poet, and Play-Wrighte, Maister Williaume Shakespere, from the maney Errours, faulsely charged on him. London 1749. (Geschenk des Herrn Albert R. Frey in New York.)

Koch, M. Verschiedene Shakespeare betreffende Aufsätze und Anzeigen aus den Englischen Studien, Bd. X, dem Litterarischen Merkur, 1886 und 1887, und der Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte, Bd. I. (Geschenke des Herrn Verfassers.)

Kreyßig, Fr. Vorlesungen über Shakespeare. 3. Aufl. 1. 2. Bd. Berlin 1877. (Geschenk des Fräuleins P. Bruns in Coburg.)

Mayou, B. Natural History of Shakespeare. Manchester (1877).

Meissner, J. Die englischen Comödianten zur Zeit Shakespeares in Oesterreich. Wien 1884. (Geschenk des Fräuleins P. Bruns in Coburg.)

Morgan, A. Shakespeare in Fact and in Criticism. New York 1888.

Philips, C. Lokalfärbung in Shakespeares Dramen. 1. Thl. (Abdruck aus dem Jahresberichte 1887 der Höheren Bürgerschule der Stadt Köln a. Rh.) (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Proescholdt, L. Anzeige von W. Creizenach, Die Tragödie 'Der bestrafte Brudermord'. (Aus der Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte, n. F., I.) (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Richardson, W. A Philosophical Analysis and Illustration of some of Shakespeare's Remarkable Characters. The third Ed., corrected. London 1784. (Geschenk des Herrn Albert R. Frey in New York.)

— A Philosophical Analysis and Illustration of some of Shakespeare's Remarkable Characters: to which is added, An Essay on the Faults of Shakespeare. Boston 1808. (Geschenk des Herrn Albert R. Frey in New York.)

— Essays on Shakespeare's Dramatic Characters of Richard the Third, King Lear, and Timon of Athens. To which are added, An Essay on the Faults of Shakespeare, and Additional Observations on the Character of Hamlet. London 1784. (Geschenk des Herrn Albert R. Frey in New York.)

Schück, H. W. Shakspere, hans lif och värksamhet. Stockholm (1883).

Türck, H. Das Wesen des Genies. (Faust and Hamlet.) Reudnitz-Leipzig 1888. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Wahl, M. C. Das parömiologische Sprachgut bei Shakespeare. IV. (Jahresbericht der höheren Handels-Fach-Schule zu Erfurt. Leipzig 1887.) (Geschenk des Herrn Verfassers.)

— Die englische Parömiographie vor Shakespeare. I. Abth. (Jahresbericht der höheren Handels-Fach-Schule zu Erfurt. Erfurt 1879.) (Geschenk des Herrn Dr. R. Köhler.)

Werder, K. Vorlesungen über Shakespeare's Macbeth. Berlin 1885. (Geschenk des Fräuleins P. Bruns in Coburg.)

Whatelay, Th. Remarks on some of the Characters of Shakespeare. London 1785. (Geschenk des Herrn Albert R. Frey in New York.)

Würzner, A. Die Orthographie der ersten Quarto-Ausgabe von Shakespeare's „Venus and Adonis“ und „Lucrece“. Wien 1887. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

A Treatise on the Passions, so far as they regard the Stage; with a critical Enquiry into the Theatrical Merit of Mr. G—k,

Q—n, and Mr. B—y. The first considered in the Part of Lear, the two last opposed in Othello. London s. a. (Geschenk des Herrn Albert R. Frey in New York.)

Morceaux divers de prose ou de poësie prononcés à Boston par Joseph Linna Artiguenave. Boston 1817. (Darin: A. Duval, Shakespeare amoureux, ou la Pièce à l'étude, comédie en un acte et en prose.) (Geschenk des Herrn Albert R. Frey in New York.)

Religious and Moral Sentences culled from the Works of Shakespeare, compared with Sacred Passages drawn from Holy Writ. London 1843. (Geschenk des Herrn Albert R. Frey in New York.)

Was Shakespeare Shapleigh? A Correspondence in two Entanglements. Ed. by J. Winsor. Boston and New York 1887. (Geschenk des Herrn Professors Dr. Elze in Halle.)

Shakespeare and Chaucer Examinations. Ed., with some Remarks on the Class-Room Study of Shakespeare, by H. T. Thom. Boston 1888. (Geschenk des Herrn Herausgebers.)

Voinţa Naţionala, Bukarest, 8.—12. Oct. 1884. (Darin Artikel über die erste Aufführung des Hamlet in Bukarest.) (Geschenk des Herrn Professors Dr. Elze in Halle.)

Romanulu, Bukarest, 15. 16. Oct. 1884. (Darin Artikel über die erste Hamlet-Aufführung in Bukarest.) (Geschenk des Herrn Professors Dr. Elze in Halle.)

The British and Colonial Printer and Stationer, June 9, 1887. (Darin ein anonymer Aufsatz: Shakspere: Richard Mainy and the Fittons.) (Aus London zugeschickt.)

The Protestant Standard, December 3, 1887. (Darin H. Watts, Shakespeare's Rowdies.) (Aus London zugeschickt.)

Library Opinion and Book Trade Opinion, November 1, 1887. (Darin ein anonymer Aufsatz: Who Wrote the Plays: Bacon or Shakespeare?) (Aus London zugeschickt.)

New Shakspere Society. Fifth Annual Musical Entertainment. May 13, 1887. (Geschenk der New Shakspere Society.)

Winchester College Shakspere Society. Noctes Shakesperianae. A Series of Papers by late and present Members. Ed. by Ch. H. Hawkins. Winchester-London 1887.

Clifton Shakspere Society. Thirteenth Session — 1887—88. (Verzeichnisse der Meetings, der Verhandlungsgegenstände u. s. w.) (Geschenk der Clifton Shakspere Society.)

Shakespeariana. 1887, April — 1888, March. (Geschenk des Herrn Herausgebers.)

The Philadelphia Shakespeare Society. 1872—1887. 4 Blätter in 4°. (Geschenk der Shakespeare Society in Philadelphia.)

Calendar of the Shakespeare Club of Montreal. May, 1887. 2 Blätter in 8°. (Geschenk des Shakespeare-Clubs in Montreal.)

Old English Drama. Select Plays. Marlowe, Tragical History of Dr. Faustus. Greene, Honorable History of Friar Bacon and Friar Bungay. Ed. by A. W. Ward. Second Edition revised and enlarged. Oxford 1887. (Geschenk des Herrn Herausgebers.)

Fräulein Pauline Bruns in Coburg hat aus dem Nachlasse ihres am 26. April 1886 in Rom verstorbenen Bruders, Dr. Theodor Bruns, vormals Bibliothekars an der Königlichen Bibliothek in Berlin, außer den in vorstehendem Verzeichnis an den betreffenden Stellen angeführten Büchern mehrere handschriftliche Shakespeare-Arbeiten des Verstorbenen, sowie verschiedene Bücher welche die Shakespeare-Bibliothek in andern Exemplaren bereits besitzt, der Bibliothek geschenkt. Sämmtliche Bücher sind von Dr. Bruns mit handschriftlichen Bemerkungen versehen. Nähere Mittheilungen über diese dankenswerthen Geschenke bleiben vorbehalten.

Weimar, Ende März 1888.

Der Bibliothekar
der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.
Dr. R. Köhler.

Namen- und Sachverzeichniß
zu Band XXIII.

— Auf die unter dem Texte stehenden Noten ist durch ein hinter die Seitenzahl gesetztes * verwiesen. —

Berichtigung

zur „Bühnen-Anordnung des Kaufmanns von Venedig".

S. 195. Z. 6 v. o. — statt „II. 2" ist zu lesen: „I. 2".

S. 197. Z. 11 v. o.

u. s. w. bis:

Jessica.

Hier fang dies Kästchen auf, es lohnt der Müh.
Ich bin gar sehr beschämt von meinem Tausch.

u. s. w. bis:

Als Knaben so verwandelt mich zu sehn.

